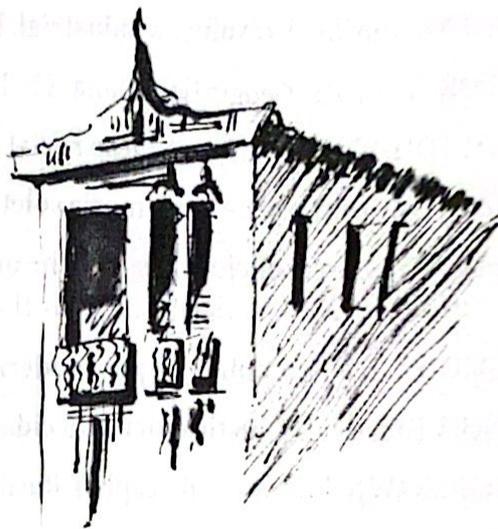
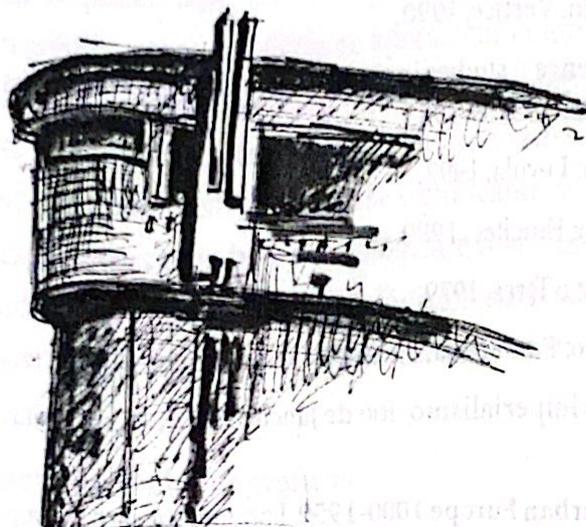


A CASA E O NOME*

Marília Dalva Magalhães Carneiro**



*A casa de minha avó
Nunca pensei que ela acabasse
Lá tudo parecia eterno*

A arquitetura doméstica reflete mudanças de mentalidade próprias de cada período histórico nos quais os aspectos econômicos, sociais e culturais são fatores determinantes, portanto, buscaremos compreender as transformações do espaço doméstico como um processo evolutivo do conceito de morar. Considerando que este estudo requer uma pesquisa específica do assunto, fato que extrapola o nosso tema, iremos nos restringir a investigar o panorama histórico do morar em suas relações diretas com a arquitetura.

Iniciaremos pelo conceito de conforto, por considerá-lo um aspecto primordial da habitação; a partir dele outras necessidades surgiram no espaço doméstico. A palavra “confortável” originalmente não se referia ao prazer e à satisfação. Sua raiz latina é *confortare* – que significa fortalecer ou consolar. Esse significado de apoio vai adquirir o sentido de bem-estar físico e de prazer somente no século XVIII. Segundo Witold Rybczynski (1986), o primeiro documento que utilizou a palavra *comfort* significando comodidade data do século XVIII.

* O texto compõe parte da dissertação de mestrado “Eclétismo, uma ironia romântica: estudo da arquitetura doméstica em Belo Horizonte - 1897/1940, defendida na escola de Arquitetura da UFMG em maio de 1998.

** Professora e membro do Conselho Técnico Administrativo do Curso de Arquitetura e Urbanismo da PUC Minas.

Até o século XVII as casas eram bastante desconfortáveis, pois só possuíam aquecimento através de uma lareira ou forno no cômodo principal. No inverno, essas casas de piso de pedra eram muito frias, daí a necessidade do uso de roupas volumosas que não significavam somente moda, mas uma necessidade térmica.

O conforto e a privacidade na Idade Média ainda não existiam, esses conceitos não eram considerados como uma necessidade. A casa típica dessa época servia tanto como moradia quanto para local de trabalho, possuindo geralmente dois pavimentos acima do porão, que era usado para armazenamento. O andar principal destinava-se ao comércio ou a uma oficina, caso o dono fosse um artista. As casas, longas e estreitas, eram construídas de forma geminada, sem recuos laterais, pois os terrenos nas cidades medievais fortificadas possuíam frentes restritas, o que levava a um grande adensamento das construções. A parte da habitação propriamente dita situava-se no andar superior, sendo constituída por um grande cômodo – salão, onde todas as atividades eram exercidas, e também por um espaço denominado reservado ou latrina que continha calhas de escoamento até o porão. Para o banho usavam-se as construções públicas, construídas em grande número nas cidades, e que vão ser proibidas por terem-se transformado em bordéis, só retornando ao uso no século XVIII.

As casas medievais, excetuadas as da nobreza, eram pouco mobiliadas, sendo os móveis, geralmente toscos, sem preocupação em atender ao conforto. As cadeiras, mais parecidas com caixas, eram símbolos de autoridade e os bancos, mais usados, destinavam-se às pessoas comuns. A simplicidade e a escassez do mobiliário medieval devia-se ao modo de vida daquela

época. A casa não tinha um sentido de permanência, era um lugar público sem espaços privados. A família, além de numerosa, era ainda composta por vários agregados, como criados, afilhados e aprendizes. Assim, a casa abrigava muitas pessoas e servia também como espaço para encontros públicos e de negócios. Até dormir era uma atividade comunitária. Isso explica a dimensão das camas medievais – 3m x 3m –, pois nela dormiam até quatro casais juntos. A privacidade e a intimidade não existiam para a civilização medieval, pois a vida era uma questão pública. O sentido de privado, a necessidade de existência do sujeito, ainda estava por vir. As cidades medievais, compostas pelos burgos onde se aglomeravam os artesãos e mercadores, tinham-se transformado em centros fervilhantes de comércio que propiciaram uma maior independência da população em relação aos senhores feudais e à Igreja. Os próprios nobres preferiram mudar-se para as cidades, deixando seus palácios fortificados.

A partir do século XVII as condições da vida doméstica começaram a mudar lentamente, influenciadas pelo racionalismo moderno do século XVI, cujo marco é a valorização da razão e a posição reflexiva da subjetividade. Assim, o homem passa a ter necessidades próprias, exigindo mudanças no espaço da habitação.

As casas ficaram maiores e mais sólidas. Em Paris, principal cidade da Europa na época, elas continham quatro a cinco pavimentos atendendo a novos usos diversificados. O aquecimento é usado em todos os cômodos da casa, surgindo novos espaços como a cozinha, sala de jantar e quartos, cada qual com sua utilização específica. Porém, a distinção das categorias de público e privado só vai se definir completamente no século XVIII.

A importância do mobiliário no interior das casas se faz sentir no século XVII, à medida que os móveis deixam de ser simples equipamentos para se transformarem em objetos de decoração. Foi com o Rococó que a decoração de interiores passou a ser uma especialização, acelerando o desenvolvimento artístico da arquitetura doméstica.

Apesar dessas transformações, a noção de intimidade associada ao conforto nas residências é fruto do século XVIII. Jean Jacques Francois Blondel usou a palavra conforto em sua *Architecture française* (1752), significando a adequação do espaço ao uso humano. (Hitchcock, 1969)

Para esse autor, com base nos princípios arquitetônicos de Vitruvio – comodidade, beleza e solidez – a moradia deveria distinguir três categorias de espaços: os cômodos de cerimônia, *Appartements Parade*; os cômodos de recepção e os *Appartements de Comodité*, destinados ao uso privado. A zona de estar, local de sociabilidade, tornou-se a parte mais importante da casa, tanto do ponto de vista arquitetônico quanto do decorativo.

O tratamento dado a essa parte da casa determinava a sua categoria, constando de uma sala de jantar e de um *petit salon* (sala de estar familiar informal), aos quais mais tarde acrescentou-se o *salon* (sala de visitas), onde se encontravam o piano, o *fumoir* e o bilhar

A arquitetura doméstica do século XVIII tornou-se a expressão da individualidade do proprietário e de sua ascensão social e econômica, onde o estilo arquitetônico e a decoração interna denunciavam o poder econômico, o gosto, o grau de ilustração, o cosmopolitismo de seus proprietários, enfim o *status* e os signos de presépio de uma classe em ascensão, a burguesia.

Nessa época, na França, a vida social estava focalizada em Versailles e em Paris, onde residia a aristocracia, que passava temporadas em castelos construídos em suas propriedades rurais. Os nobres que não tinham recursos para manter a vida nessas cidades viviam em casas de campo, geralmente mais modestas.

Na Inglaterra, porém, a aristocracia era muito mais poderosa e independente do que a francesa, pois, constituída pela nobreza, possuía grandes propriedades, ricas e produtivas. Assim surgiu com os ingleses as *Country Houses* que, para nós, significaram o modelo da futura casa eclética do século XIX que marcou os padrões do modo de habitar.

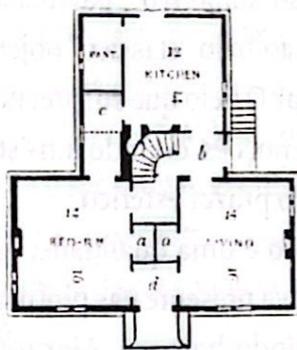
A preferência dos ingleses pelas casas de campo no século XVIII teve repercussões significativas para esse tipo de arquitetura. O campo permitiu uma implantação com variações na planta e no volume, o que não era possível em terrenos urbanos limitados.

O florescimento das casas de campo deveu-se à prosperidade industrial da Inglaterra, que permitiu um uso maior do tempo para o lazer campestre. Assim, as *Country Houses* passaram a ser um lugar social, ao mesmo tempo em que atendia as necessidades individuais de seus proprietários.

O bem-estar e a comodidade são características dessas casas, onde era possível usufruir a natureza integrada aos espaços construídos. A partir do século XVIII, os jardins, tanto na Inglaterra quanto na França, vão fazer parte das edificações, estabelecendo-se como um tipo de arte específica. Paralelamente, a paisagem vai ser também valorizada pela pintura, apresentando um grande destaque nesse período (não por acaso, a denominação *paisagista* é comum tanto ao pintor de paisagem como ao idealizador

de jardins).

Através de suas paisagens românticas, o pintor francês Claude Lorrain, radicado em terras italianas, contribuiu para a transformação dos jardins da Inglaterra, que, dessa forma sofreram influências diretas da Itália. A valorização da paisagem e dos projetos de jardins, assim como o interesse pelo irregular e pitoresco na casa de campo inglesa podem ser considerados como influência direta do Romantismo.



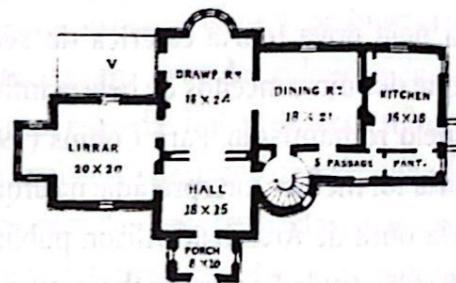
Principal floor



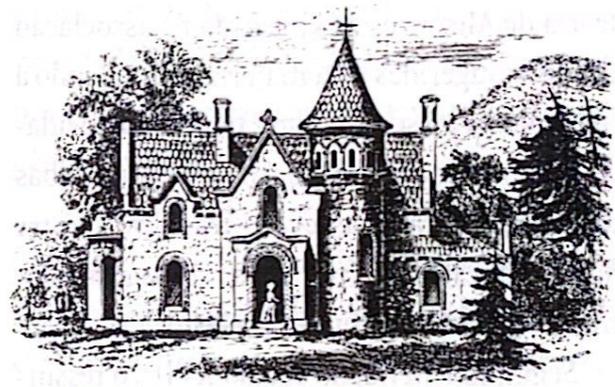
Symmetrical bracketed cottage

A romântica vila suburbana, em princípios do século XIX, foi o edifício que significou um paradigma arquitetônico para a época moderna (Collins, 1970). As casas de campo continham mudanças características de assimetria, irregularidades na planta e no volume e distribuição diferenciada das aberturas que até então não

havam acontecido na arquitetura, fiel aos modelos tradicionais. A idéia geral de vila, de casa campestre, já existia na antiga Roma e na Grécia, como os projetos das Villas de Palladio, mas foi no século XIX que passou a ter um significado mais restrito de moderno, surgindo como um novo tipo de habitação, uma residência campestre rodeada de jardins.



Principal floor



Villa in the Normam style

Mais uma vez, podemos constatar na casa de campo a necessidade de estatuto social do individualismo burguês e também a influência do romantismo, com a idéia de natureza, que, já nos meados do século XVIII, significava o gosto pelo pitoresco:

uma arte que não imita nem representa, mas, em consonância com as teses iluministas, opera diretamente sobre a natureza modificando-a, corrigindo-a, adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades de vida social, isto é, colocando-a como ambiente de vida. (Argan, 1995)

Preferidas pelos comerciantes, industriais e novos ricos, as vilas, de dimensões modestas e oferecendo maior liberdade de implantação, converteram-se na melhor expressão de comodidade, de riqueza e de bom gosto, atitude que ainda prevalece na sociedade pós-industrial, onde a residência fora da cidade continua a ser signo de prestígio e do conforto.

A casa de campo foi profundamente influenciada pela nova teoria estética do século XVIII, que definiu conceitos de beleza influenciados pelo romantismo. Para Collins (1965), essa teoria foi melhor interpretada, na arquitetura, pela obra de Archibald Alison publicada em 1750 sob o título *Essays on the nature and principles of taste*. O novo gosto estético, na teoria de Alison, estava baseado na associação de idéias sugeridas pela matéria, estimulando a imaginação e o sentimento e também a novidade, como forma de produção de Beleza, ambas presentes nas formas evocativas das *country houses* representadas por torres de castelos e outros elementos da arquitetura histórica.

Segundo Patetta, no século XVIII, o ressurgimento do tratado "Del Sublime", atribuído a Longino, vai influenciar esses teóricos, principalmente no que se refere à exaltação da fantasia, do caráter passional da arte e da valorização da invenção em oposição aos cânones. (Patetta, 1984)

As primeiras definições sobre o sublime, em 1712, constavam de uma série de artigos publicados por Joseph Addison sob o título de: *The pleasures of imagination*, onde as formulações teóricas baseavam-se no empirismo psicológico, associado aos poderes da imaginação e das impressões, como condicionantes do prazer estético.

Os novos teóricos propuseram classificações

dos estímulos estéticos segundo conceitos: o conceito de belo, de sublime e de pitoresco.

Esses conceitos tiveram profundas influências do romantismo e representam as bases de pensamento na concepção da arquitetura de campo do século XVIII.

Segundo Argan (1995), o conceito de belo parte não da coisa em si, mas de um juízo que a define como tal. Dessa maneira o belo não é objetivo, mas subjetivo. O belo romântico é justamente o "belo subjetivo", particular, mutável, contraposto ao belo "clássico" objetivo, imutável e universal. O belo que surpreende, que causa intensas emoções, criando um estado de tensão que gera o prazer estético.

O pitoresco é uma qualidade, associada ao belo, que estava presente nas pinturas de paisagens do período barroco. Alexander Cozens (1717-86) foi quem teorizou esse tipo de gosto, pois estava interessado em criar uma escola de paisagistas, já que a pintura inglesa do século XVIII era predominantemente retratista. O principal fundamento desse conceito é o fato de a natureza se apresentar como fonte de sensibilidade para o artista que expressa e transmite sensações para o público através da pintura. As sensações visuais são percebidas através da variedade de manchas e cores e não de um esquema geométrico, como o da perspectiva clássica. A percepção sensorial é comum a todos, mas cabe ao artista ordená-la e ensiná-la através do paisagismo. Isso denota a função educativa que o iluminismo atribuía aos artistas. O ensino não consistia em decifrar as manchas, mas em esclarecer o valor da sensação causada. A variedade é um valor essencial na natureza e será buscada pela pintura paisagística, onde o pitoresco não se volta mais para o belo universal mas para o particular característico de cada paisa-

gem, que não é captada pela observação, mas, sim, pela associação de idéias – mesmo que sejam diversas ou distantes. A subjetividade das sensações, explorada pelo pitoresco nessas pinturas, evoca sentimentos nostálgicos através de imagens de um passado distante e fantasioso.

Por sua vez, o conceito de sublime foi definido por Burke em sua obra **Investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e do belo**, 1757, quase no mesmo momento em que surgia a definição do pitoresco.

Sua característica principal é a emoção causada por paisagens com cenários imponentes, exagerados ou carregados de mistério ou horror. Na pintura o sublime se expressa nos trabalhos de Goya e outros artistas que usavam as idéias-imagens de morte e violência para transmitir emoções.

Referindo-se à arquitetura, Burke identifica o sublime com o exagero de escala e proporções para criar a ilusão de grandeza. Podemos encontrar essas características nas águas-fortes de Piranise, e nos projetos arquitetônicos de Gilly Boullée

Nas pinturas paisagísticas, as emoções se concentraram na exaltação das forças da natureza, através de cenários naturais exagerados e compostos com arquiteturas monumentais. Segundo Collins:

Situar os edifícios entre rochas artificialmente colocadas e cascatas, como parte de uma paisagem, foi para a arquitetura o primeiro passo em direção à idéia de que a arquitetura rural tinha que ser pensada de tal forma que se conseguisse um cenário natural pitoresco, ao modo de uma pintura de paisagem. (Collins, 1965)

Dessa forma, a casa de campo vai ser pensada como complemento de um cenário bucólico campestre, valorizado pelas pinturas da época.

Na segunda metade do século XIX, as casas privadas da crescente e próspera classe média dominaram o cenário dos subúrbios de Paris, Londres, Viena e Berlim, as primeiras capitais modernas, e também o litoral e as estâncias de inverno.

O desenvolvimento dos subúrbios se deu por volta de 1820, principalmente devido à proliferação desse tipo de habitação, impulsionada pela inauguração dos serviços de ônibus para as áreas situadas em torno das cidades e, mais tarde, pela expansão das linhas de trens suburbanos.

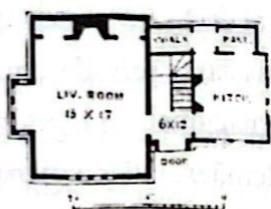
A Inglaterra destacou-se pela qualidade arquitetônica das casas privadas, mas esse fenômeno foi internacional. *Cottages* inglesas, *Chalets* suíços e alemães, *Villas* italianas, *Maisonnettes* francesas e *Bungalows* indianos – a própria variedade de nomes usados para designar essa nova classe de residências demonstra sua abrangência.

A casa privada surgiu de uma hibridação, com bases no ecletismo romântico e na comodidade moderna. Foi do “estilo” pitoresco que a casa privada derivou sua planta e volume irregulares, a sua predileção pelo uso de estruturas em madeira, tijolos aparentes, alvenaria de pedra, e foi das mansões rurais que ela herdou o conforto e a amplidão dos espaços. O resultado de fertilizações de diversos estilos trouxe um tempero extra à variedade de tipos “pitorescos” de arquitetura doméstica.

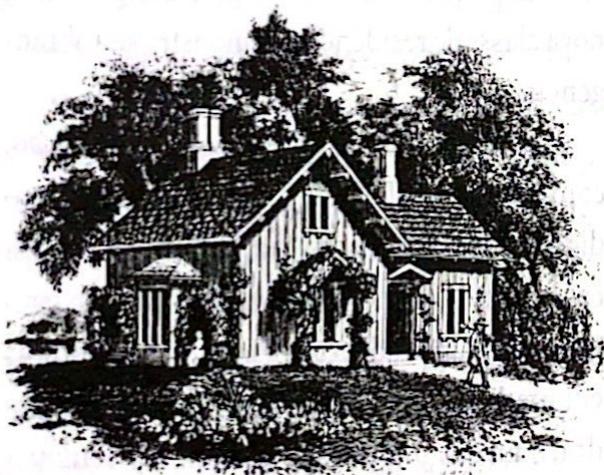
Segundo Claude Mignot, os verdadeiros protótipos da casa privada foram as casas para jardineiros e caseiros nas propriedades rurais e, especialmente, as casas paroquiais no campo e as modestas vilas que serviam de retiro rural para artistas. De 1790 a 1850, surgiram na Inglaterra, e também na França, Alemanha e Estados Unidos, uma multiplicidade de livros que evi-

denciavam a popularidade da casa de campo pitoresca:

Rural Residences (John Papworth, 1817), *Encyclopedia of Cottage, Farm and Villa Architecture* (John Claudius Loudon, 1833), *Rural Architecture* (Francis Goodwin, 1836), *A New Series of Design for Ornamental Cottages and Villas* (P. F. Robinson, 1838) – todos publicados em Londres; *Le propriétaire Architecte* (Urbain Vity, 1827, publicado em Toulouse); *Cottage Residences* (Andrew Jackson Downing, 1842), *The Architecture of Country Houses* (Andrew Jackson Downing, 1850) – publicados em Nova York. (Mignot, 1984)



Principal floor



Small bracketed cottage

Para o autor, é possível identificar nesses livros, a partir de uma variedade estilística, uma progressão tipológica – do quiosque e casa camponesa à mansão rural – que nos permite observar o desenvolvimento da casa privada de classe média.

A publicação de modelos de casas propiciou a utilização, por parte dos arquitetos, de fachadas decorativas que eram escolhidas ao gosto

dos clientes burgueses. Esse tipo de procedimento projetual coloca a questão estrutural separada da questão artística, reforçando mais uma vez a divisão entre o engenheiro construtor e o arquiteto artista.

O procedimento de desenhar primeiro uma fachada arbitrária já era utilizado anteriormente. Porém, segundo Collins (op. cit.), nas casas de campo “as fachadas independentes foram utilizadas segundo ideais radicalmente novos”. Para ele:

Estas novas técnicas de desenho de construções no campo se aplicavam primeiro às casas de verão, ou às casas dos empregados construídas pelos artesãos locais, que as copiavam de livros, ou por projetos de pintores. Antes de 1750, nenhum arquiteto de categoria havia pensado em desenhar tais edifícios.

A arquitetura eclética experimentou a adição livre de diversos estilos para compor os projetos das residências, resultando em modelos que foram publicados em folhetins e permitiram a popularização dessas tipologias.

Seu caráter popular foi mais tarde absorvido pelo neo-vernáculo dos subúrbios de classe média norte-americana, que Venturi vai explorar esteticamente através de uma linguagem pop-vernácula, onde o *kitsch* suburbano é filtrado e recriado pela análise crítica desse arquiteto.

Enquanto no desenho clássico da arquitetura os elementos eram reunidos em uma composição unitária simples e de compreensão imediata, a partir de 1750 passam a ser substituídos no projeto das vilas por um processo de desenho baseado na diversidade da composição onde o conceito unificador ficava oculto e a variedade era usada como fator de surpresa.

O conceito de novidade foi também enten-

dido, segundo Collins, como “irregularidade, complexidade e tecido de cenas pitorescas”. As casas de campo, por sua própria localização, permitiam a exploração dessa complexidade e variedade e, com isso, ganharam volumes variados e ornamentações simbólicas, compatíveis com a mentalidade romântica e fantasiosa de seus proprietários burgueses.

Essa liberdade de implantação levará a uma mudança que pode ser considerada definitiva nas residências: a arquitetura compacta se fraciona e, nesse momento, começa a insinuar-se a relação dialógica entre o construído e o não construído, isto é, a relação entre arquitetura e espaço natural, entre interior e exterior.

A falta de sistematização estilística (e não tipológica) dessas premissas foi o que impediu o estabelecimento de um corpo de princípios para a arquitetura das casas de campo semelhantes aos da arquitetura clássica. Nesse momento, os arquitetos desconsideraram as possibilidades construtivas dos novos materiais, optando pela justaposição de estilos variados, sem, no entanto, organizar seus princípios compositivos.

No ecletismo, a harmonia entre as partes e o todo é rejeitada em favor da assimetria, a qual foi aplicada principalmente na arquitetura rural.

A arquitetura residencial eclética vai adotar essa assimetria, ainda concebida na atmosfera do pitoresco, e fazer dela seu estandarte, desfilando estilos exóticos e variados. A diversidade e a possibilidade de particularização dessa arquitetura atenderam prontamente o desejo da burguesia de se impor perante a sociedade.

Entre 1800 e 1860, o estilo gótico será considerado o mais adequado para as vilas suburbanas. Strawberry Hill foi a primeira vila gótica importante da época, mas, para Collins, era “essencialmente uma caprichosa obra rococó”. (p. 51)

O primeiro desenvolvimento significativo da vila gótica, ainda inspirado por Strawberry Hill, ocorreu mais tarde, quando as novelas românticas começaram a produzir seus efeitos sobre o gosto popular. Influenciada pelas descrições de paisagens românticas, ou por arquiteturas pitorescas descritas nas novelas, a arquitetura, segundo o pensamento de Loudon “devia exercer uma determinada influência na imaginação diante do estilo adotado”.

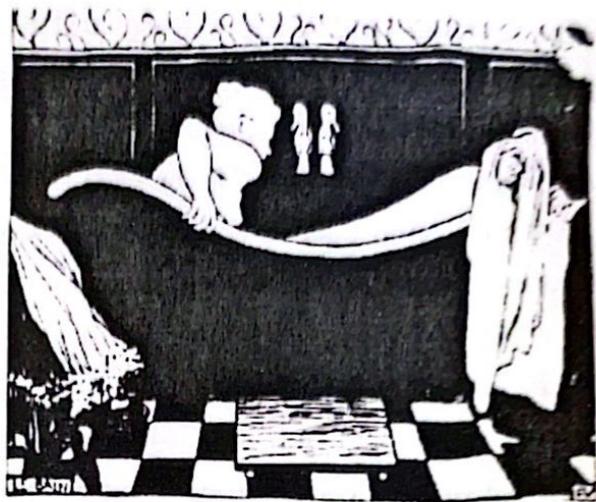
Podemos ver aí a importância do valor simbólico dos estilos para alimentar a imaginação e conferir sabor as coisas que nessa época careciam de mudanças corajosas. O importante era que a obra tivesse sabor. Como dizia Loudon, “era melhor um gosto forte ainda que de qualidade discutível, que os recatos insípidos”.

O afã pela novidade, pela expressividade romântica, vai fazer com que a arquitetura adote a idéia de desligamento entre a planta, ou seja, do espaço interno, e sua expressão de volume exterior. Muitas mansões produziram espaços inúteis no interior, privilegiando somente seu efeito exterior, através do desenho de formas livres e, conseqüentemente, irregulares. Retton mostrou que a irregularidade era o melhor caminho para se obter uma ampla variedade de tamanhos e formas nas habitações permitindo “graciosas adições”. (Collins, op. cit.)

Com o passar do tempo, as casas de campo vão sofrendo transformações em seu interior para garantir uma maior privacidade. Surgem daí as circulações, permitindo um planejamento mais livre e resultando em volumes de formas diferenciadas. Assim, essas edificações possibilitaram a criação de novas formas e espaços, onde os vãos de janelas eram posicionados e proporcionados segundo a função do cômodo e a intenção de conforto ambiental e não mais se-



Gravura de Gavarni - 1844, banheira alugada à domicílio, Paris

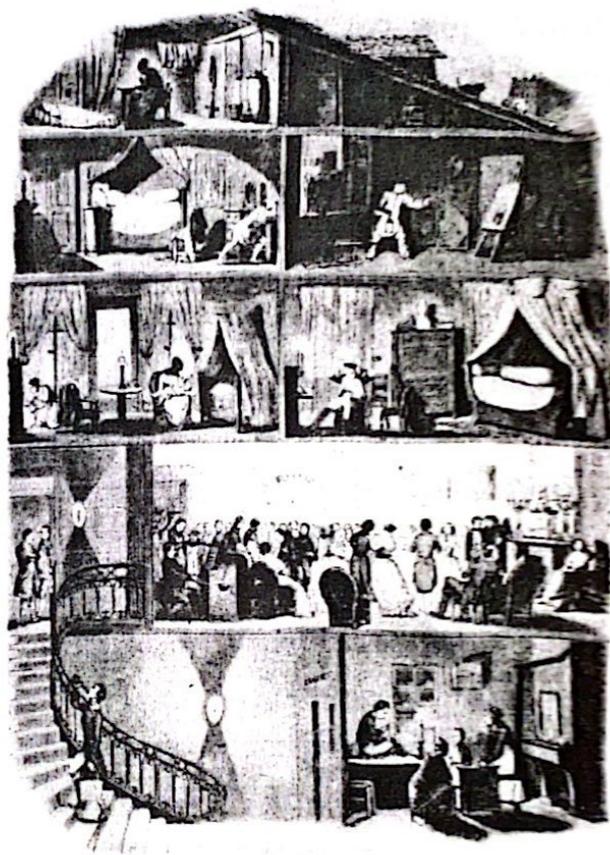


Felix Vallotton - O banho - 1894, banheiro com água encanada valorizando o conforto e o cuidado pessoal com o asseio

guindo as exigências de estilo na composição das fachadas.

Nas cidades, a grande revolução ocorrida nas residências se deu através da utilização da água corrente no interior das casas. A industrialização dos canos galvanizados, a invenção do sifão e da privada sifonada permitiram o uso da água corrente na cozinha e no banheiro. A partir daí o projeto das residências passou a contar com um cômodo específico para o banho, mas o vaso sanitário ainda permanecia fora da casa. A idéia de se colocar o banheiro e a privada no mesmo cômodo para o uso comum da família foi norte-americana, tornando-se comum na passagem do século XIX para o século XX. Contudo, na Europa os quartos de vestir com banheiras portáteis permaneceram em uso por muito tempo.

O banheiro "tipo americano" era mais adequado ao projeto de casas pequenas, além de ser mais eficiente e racional. Esse tipo de invenção veio encontro da valorização do asseio pessoal contido nas idéias higienistas do século XIX e também de um novo conceito de conforto, intimidade e salubridade que as cidades industriais passaram a exigir.



Hôtel Privé

Na França, as residências essencialmente urbanas eram os *Hôtels Privés* e as vilas. Os *Hôtels Privés* resultaram do encontro da casa burguesa padronizada com o palácio dos nobres. Dividiam-se em primeira, segunda e em terceira classe, segundo o apuro construtivo e o tratamento dado à zona de estar. A distribuição dos

espaços acompanhava os valores franceses: no subsolo se localizavam os serviços, o estar ficava no térreo e os quartos no primeiro andar, sendo o sótão destinado aos hóspedes. As vilas parisienses, residências mais modestas, encontravam-se a meio-caminho da casa urbana e da casa de campo. Eram localizadas nos arredores de Paris ou nas grandes cidades industriais da França.

Mais tarde, o desenvolvimento da tecnologia no século XIX trouxe para a casa a idéia de eficiência, quando a industrialização dos aparelhos domésticos levou a racionalizar e organizar o trabalho doméstico. Foi a Inglaterra quem liderou essas invenções, contribuindo muito para o desenvolvimento do conforto doméstico. Porém, essas mudanças na tecnologia não afetaram a aparência das casas, que permaneceram sem grandes alterações, pois os novos materiais industriais só mais tarde serão utilizados pela arquitetura, durante o movimento moderno, o qual propôs um novo conceito para a casa: a máquina de morar.

Apesar da industrialização moderna, as casas do século XIX mantiveram o princípio de que se deveriam apoiar nos estilos históricos. Isso significou para a época um momento de transição, necessário para o surgimento de uma nova linguagem, e não um anacronismo como pode parecer.

Essa transição foi propiciada pelo ecletismo que, rompendo com as regras estilísticas, trouxe a liberdade de composição, possibilitando a adaptação da arquitetura doméstica à vida moderna. Nesse momento, a vida doméstica sem o trabalho dos serviços necessitava, acima de tudo, de uma redução em seu dimensionamento. A arquitetura baseada nos estilos históricos pouco se adequava a essa nova necessidade. Um

estilo doméstico mais íntimo se fazia necessário nesse momento.

O período entre 1750 e 1920 é considerado, segundo muitos historiadores, como um intervalo vazio que interrompeu uma tradição arquitetônica possuidora de continuidade histórica. Essa interpretação, além de ser demasiadamente negativa, é falsa por dois aspectos. Primeiro por pressupor nesse período algo decadente, desonroso, em relação à totalidade do historicismo. Isso mostra, de saída, um preconceito e um conceito de linearidade histórica. O fenômeno eclético já havia ocorrido em outros períodos culturalmente ativos e artisticamente válidos da história, como por exemplo, no século XV, quando a arquitetura reviveu o período romano e o próprio Renascimento. Em segundo lugar, supõe que houve uma mudança nas condições construtivas da arquitetura da Antiguidade e do Renascimento, sendo que isso não tinha acontecido radicalmente.

A diferença do historicismo do século XIX, comparado com os renascimentos anteriores, é que ele reviveu vários estilos ao mesmo tempo, não se fixando em nenhum, sendo essa a sua característica marcante. Ou seja, o século XIX, por não ter um estilo próprio, escolheu esteticamente o "estilo do não estilo".

O que estava em questão era a democratização da crítica artística, pois:

a autoridade já não estava limitada a uma elite cultural mas essencialmente se devia à nova atitude para com a história, que se expressava arquitetonicamente como um conhecimento consciente pelo que se chamou e ainda se chama "estilo". (Collins, 1965)

O estudo dos estilos tinha, até a segunda metade do século XIX, um sentido cronológico e classificatório. A partir daí, o ecletismo vai-se

opor a esse conceito, à medida que não estabeleceu hierarquia entre eles, compondo através de uma “nova ordem” a diversidade, mesmo que ela seja realizada com estilos já conhecidos e aceitos. Os arquitetos, nesse momento, não conseguem assimilar as muitas mudanças ocorridas na sociedade: as novas técnicas do ferro e do concreto, as mudanças sociais, as transformações do viver na cidade moderna eram desafios demasiado ameaçadores. Enfrentá-los implicava em uma mudança de mentalidade, que por sua vez é sempre lenta, gradual. Dessa maneira, o ecletismo surge como o momento de transição de um século conturbado, que talvez precisasse de certa dose de romantismo para mais tarde romper radicalmente com os estilos arquitetônicos do passado. Ele prepara o terreno para a radicalidade da arquitetura moderna, que se vai opor ao sentimentalismo eclético através de uma racionalidade formal, inaugurando a “nova arquitetura”.

A mistura de estilos arquitetônicos representada pelo ecletismo significou, assim, a expressão de seu tempo, marcado pela falta de referencial ideológico. A possibilidade oferecida pela arquitetura eclética a seus clientes colocou em pauta o caráter simbólico dos diferentes estilos, ainda que questionasse a validade dos mesmos através do rompimento com as regras clássicas. A ruptura com o conceito de estilo, imposta pelo ecletismo, possibilitou na arquitetura doméstica a ruptura do partido unitário, permitindo a diferenciação interna dos espaços e volumes.

Por volta de 1870, surge na Inglaterra um estilo de casa com tamanho reduzido, aconchegante e confortável denominado, segundo Witold Rybcznski (1986), de *Queen Anne*, criado por J. J. Stevenson, que baseou sua concepção na arquitetura doméstica de campo inglesa do

século XVII. Esse tipo de casa, romântica por excelência, agradou o público em cheio, tanto pela evocação quanto por facilitar o planejamento de casas menores e mais convenientes.

Eram construídas tipicamente com tijolos aparentes e suas fachadas apresentavam pouca ou quase nenhuma aplicação de detalhes clássicos. Seus volumes constavam de águas-furtadas, chaminés e sacadas, organizadas em uma composição irregular cujo interior era planejado de acordo com sua utilidade e que propiciava mais luminosidade interna do que as casas do passado.

Nos Estados Unidos desenvolveu-se um estilo paralelo ao *Queen Anne*, que foi chamado de *Shingle* (telhas de madeira). Essa técnica configurou um repertório extremamente flexível, através da cobertura e também varandas de madeira, e de uma planta funcional que aproveitava todo o conforto e a conveniência da tecnologia doméstica. A decoração baseada em ornamentos históricos foi simplificada, mas alguns vestígios ainda permaneceram, como o uso de colunas clássicas para sustentação. Esse tipo de casa chegou muito próximo à casa moderna.

A “Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes”, realizada em Paris no ano de 1925, foi um grande acontecimento que durou seis meses e focalizava um único assunto – as artes decorativas – e pretendia apresentar as últimas idéias em termos de móveis e decoração de interiores. Foi a primeira vez que o interior doméstico se colocou como assunto de uma exposição internacional de tamanha proporção. As estrelas da exposição foram sem dúvida os *ensemblers* franceses (um tipo de profissional em decoração). A arte exposta tinha caráter contemporâneo, através do *design* moderno, cujos espaços apresentados en-

fatizavam a riqueza e o prazer visual doméstico, o que ainda hoje continua sendo apresentado em exposições como a “Casa Cor” e outras similares.

O *Art. Déco* chamou a atenção do público naquela exposição, pois apresentava padrões muito diferentes, baseados em princípios geométricos de composição, uma atitude essencialmente moderna.

Foi depois da Primeira Guerra Mundial, na atmosfera impetuosa dos anos 20, que o *Art. Déco* floresceu e tornou-se um estilo predominante em Paris, mantendo o encanto e o conforto em evidência.

Na Inglaterra, o movimento *Arts and Crafts*, que coincide com as casas de campo inglesas, levou ao surgimento do *Art-Nouveau*. Esse estilo, surgiu em Bruxelas de uma forma mais definida e criativa, e espalhou-se pela Europa, onde ficou conhecido por diversos nomes: *Jugendstil*, *Liberty*, *Il Stile Floreale*, e *Modern Style*.

Inicialmente o *Art-Nouveau* foi um estilo usado nos interiores, baseado nas formas sinuosas encontradas na natureza, e mais tarde vai-se estender também às formas arquitetônicas, gerando volumes extremamente singulares.

A prosperidade do pós-guerra favoreceu o sucesso da exposição de Paris, onde um pavilhão chamado *Esprit Nouveau* exibia projetos geométricos semelhantes a cubos cujo interior vazio causava estranheza no gosto do público. Esse pavilhão, projetado pelos primos Jeanne- ret, Charles Edward e Pierre, foi a maior influência no desenvolvimento da casa moderna. A proposta dos jovens arquitetos apresentava um interior tão vazio e sem ornamentos como o exterior. O esquema cromático era contrastante, usando cores diferenciadas em paredes e tetos, numa atmosfera industrial onde os espaços fo-

ram projetados sem nenhuma ornamentação de estilos históricos. Esse espírito novo recebeu por parte do público um total descaso, pois algo tão diferente não podia ser entendido e assimilado naquele momento.

Daí nasce a casa moderna que, na arquitetura doméstica do Brasil, vai ser acompanhada concomitantemente pelo ecletismo.

A transplantação de modelos artísticos europeus para o Brasil foi propiciada com a mudança da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, iniciando uma nova história cultural do país.

Na arquitetura, a importação de modelos se deu através do estilo eclético, num meio onde dominavam as técnicas e formas da arquitetura tradicional portuguesa, caracterizada pela extrema simplicidade, fruto da pobreza da população brasileira.

O ecletismo teve no Brasil um surpreendente prestígio, significando um novo tempo de modernização e progresso, lema da recém instalada República.

Machado de Assis ironiza essa época, cujo *nonsense* fundamental seria o conflito entre o passado dos hábitos coloniais e as novas necessidades impostas pelo progresso nas cidades. As casas novas, impregnadas do ecletismo europeu e adornadas de objetos e móveis importados, exibiam o prestígio social de seus proprietários.

Era costume do Mateus estatelar-se, no meio do jardim, com os olhos na casa, namorando, durante uma longa hora, até que vinham chamá-lo... (O Alienista)

A elite brasileira foi alvo de patéticas trapalhadas em sua tentativa de aprender a nova ordem, como podemos observar em *Dom Casmurro*, na cena de um tombo observada por Bentinho “(...) o gosto de imitar as francesas da

rua do Ouvidor (...) é evidentemente um erro. As nossas moças devem andar como sempre andaram, com seu vagar e paciência, e não este tique-tique afrancesado”.

Em síntese, o novo morar originou-se em primeiro lugar pelo desenvolvimento do quadro econômico do Brasil e, com ele, as transformações das necessidades básicas, mudando-se os papéis sociais e os costumes. A necessária renovação de nossa cultura não constituiu mera escolha ou aceitação de novos costumes, mas a adaptação da cultura estrangeira às necessidades do nosso meio.

O processo de internacionalização da economia oitocentista brasileira foi acompanhado da internacionalização de ideologias e padrões de consumo, os quais proporcionaram a importação do ecletismo arquitetônico como modelo que vai romper com os padrões coloniais de construção e se constituirá em etapa preparatória da grande transformação ocorrida na moderna casa brasileira.

Enquanto isso, a república brasileira, recém-instalada, apostava na nova capital de Minas, que correspondia ao desejo de renovação social do momento. A promessa do novo regime de transformações radicais implicava em um rompimento com os moldes tradicionais da sociedade brasileira.

O modelo espacial de Belo Horizonte refletia a convicção de que um novo tempo pedia novas formas, racionais, higiênicas, cosmopolitas e, de preferência, isentas de lembranças coloniais. O passado colonial não interessava mais e o sonho do futuro era construído sob as palavras de ordem e progresso.

No Rio de Janeiro, a idéia de mudar a capital brasileira já circulava freqüentemente entre os políticos e também aqui, em Minas Gerais a

construção de uma nova capital prometia ser a solução para o desenvolvimento da região, além de reintegrar Minas Gerais à política nacional.

A transferência da capital mineira coincidia com a instauração de um novo tempo que pressupunha também uma nova espacialidade. Essa nova ordem trazia em si o sentido espacial e simbólico do desenho urbanístico moderno, baseado no modelo parisiense proposto por Haussman, com o objetivo de distinguir-se da antiga ordem colonial.

A nova cidade sugeria uma vida cosmopolita e racional para atender à sociedade de indivíduos “ilustrados”. Essa idéia de ruptura com o passado era compartilhada por profissionais liberais, políticos, literatos, e republicanos mineiros. O advento da república veio reforçar tal mentalidade, com a difusão da cultura do progresso proporcionada pelo positivismo.

Entretanto, as transformações no processo de modernização do Brasil estavam limitadas pela sua condição de dependência econômica, própria de um país subdesenvolvido. Assim, a nova capital surgia em um contexto contraditório, marcado por uma política conservadora e ao mesmo tempo por um desejo romântico de uma cidade ideal que pudesse resolver todos os conflitos sociais existentes.

Em conseqüência, a comissão construtora da capital vai desenvolver um modelo baseado no repertório urbanístico europeu que pretendia imprimir um duplo caráter, científico e moralista, à gestão das cidades.

Essa comissão, encarregada de planejar a nova capital sob a direção de Aarão Reis, seguia à risca os conceitos e procedimentos higiênicos e científicos na concepção do plano urbanístico. Aqui, como nos países estrangeiros, os preceitos médico-sanitaristas foram referenciais

para a produção do espaço urbano.

O planejamento, através do rigor geométrico, visava alcançar um modelo de cidade no qual tudo pudesse ser controlado através da racionalização do espaço. A planta da cidade foi organizada por um traçado de ruas formando quarteirões regulares semelhantes a um tabuleiro de xadrez. Segundo relata Letícia Julião (1996): "A malha urbana retilínea era pontuada por praças, das quais se irradiavam avenidas longas e largas, que cruzavam, em diagonal, os pontos extremos da cidade". Nesse plano foram setorizadas as zonas urbana, suburbana e rural. O zoneamento fixava os seus limites, classificava e hierarquizava seus territórios, sempre com o objetivo de ser um instrumento de controle da cidade. A geometria clara e uniforme propiciava a imediata compreensão e orientação do espaço urbano.

O urbanismo dessa época reduzia os problemas da cidade a um universo técnico totalmente divorciado das questões políticas. Assim, a comissão construtora da nova capital mineira, influenciada por essa postura, concebeu o projeto da cidade distante de qualquer relação com a sociedade, ficando o plano praticamente restrito aos meios técnicos. "A capital nascia de uma lógica e de um saber que pareciam se sobrepor à vontade política, como um meio de assegurar a fundação da cidade certa". (Letícia Julião, 1992)

Até então, nas cidades coloniais, as ruas funcionavam como extensão das casas. Estreitas e tortuosas possuíam um caráter particular e secundário devido ao uso familiar e à ausência de uma vida pública significativa.

Podemos perceber essas características nos relatos de Machado de Assis sobre o Rio de Janeiro da época:

Na rua do Ouvidor, um homem que está à porta do Laemmert aperta a mão do outro, que fica à porta do Crashley, sem perder o equilíbrio. Pode-se comer um sanduíche nos castelões e tomar um cálix de madeira no Peroché, quase sem sair de casa. O característico desta rua é ser uma espécie de loja única, variada, estreita e comprida. (In: A Semana)

Contrariando a ordenação irregular das cidades coloniais, o traçado moderno de Belo Horizonte, com ruas largas, denunciava um novo padrão de sociabilidade, cuja ênfase estava no espaço público, cosmopolita e urbano. Foi proposto um traçado regular de tabuleiro que se restringia à zona urbana, delimitada por uma longa avenida circundando a cidade.

O espaço planejado se situava dentro desse limite, enquanto a zona suburbana era somente demarcada, sem previsão de vias que unissem ambas as zonas, o que demonstrava, segundo a visão de Letícia Julião que "essa artéria circular funcionava como um obstáculo concreto, isolando, estrategicamente, a cidade cenário monumental daquela comumente identificada como pobre, perigosa e até insalubre". (Letícia Julião, 1992)

O plano de Aarão Reis classificava os espaços de acordo com funções distintas, especificando áreas específicas para moradia, trabalho, comércio, lazer etc. Isso proporcionou um empobrecimento para os espaços públicos, pois a mistura de funções dentro de um mesmo território permite uma maior complexidade de relações e de experiências nesse espaço, ampliando a sociabilidade urbana.

Belo Horizonte foi, no início, uma cidade vazia, sem a referência da dimensão humana. A imprensa da época ressentia-se com a apatia da cidade e com a persistência do mineiro em seus costumes, identificados como provincianos.

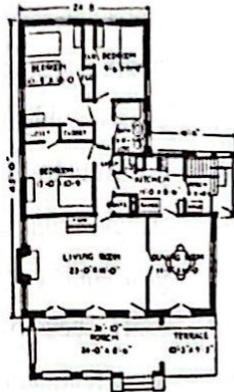
Esses costumes, eram considerados incompatíveis com o cenário moderno da cidade. O novo projeto fazia apologia às novidades provenientes do Rio e São Paulo e da Europa. Todas elas baseadas nos valores burgueses cuja sociabilidade era enfatizada nos espaços da cidade. A transformação social em Belo Horizonte ocorreu lentamente através da mudança da sociedade, que adquiriu novos hábitos para se adaptar ao novo cenário urbano.

A cidade, por volta de 1930, encontrava-se em fase de consolidação, apresentando uma arquitetura padronizada em modelos europeus, grande parte dela derivada de álbuns franceses e executada por mestres de obras e operários italianos. A arquitetura doméstica eclética, nesse momento, mostrou grande variedade e expressividade, permanecendo como “estilo” até mesmo durante as primeiras décadas do modernismo em Belo Horizonte.

A arquitetura doméstica eclética perdurou por muito tempo em Belo Horizonte, apresentando diversas tendências concomitantes com a inovação da arquitetura moderna.

Tal permanência foi criticada por grande parte dos arquitetos, aumentando o preconceito contra o ecletismo, que, na época, ainda continuava sendo preferido para as residências, principalmente pela classe média.

O sucesso dessa arquitetura se deve ao fato de o ecletismo, ao propiciar várias interpreta-



Maisons de campagne en briques – habitation de cinq pieces, cuisine, salle de bains, etc., avec vast terrasse et porch d'entree

ções, popularizar a sua utilização, além de evocar estilos arquitetônicos usados por uma “aristocracia” na qual a classe média se espelhava.

O Romantismo constituiu o fundo ideológico para a arquitetura doméstica eclética que ironicamente se fingia de “antiga” em seu exterior enquanto o seu interior já apresentava características do conforto moderno.

A adição de estilos variados permitia o projeto de volumes diferenciados, o que propiciava individualização, privacidade e conforto, valores apoiados pela classe média. A importância conferida à subjetividade, segundo a influência romântica, foi traduzida pela arquitetura doméstica eclética através da diversidade formal de sua linguagem.

A linguagem eclética na arquitetura doméstica propiciou a liberdade de composição volumétrica através da adição de formas evocativas de estilos arquitetônicos, resultando em um con-

junto pitoresco, próprio do gosto romântico.

Em Belo Horizonte constatamos, através de pesquisa realizada nos bairros de Lourdes, Floresta e Prado, exemplos expressivos de casas ecléticas construídas no período de 1897 a 1950. A análise dessa arquitetura se concentrou na percepção da linguagem eclética mais como expressão criativa do que como expressão estilística.

Na grande maioria das casas documentadas a unidade do conjunto formal não é determinante, mas, sim, a bricolagem das formas e elementos ornamentais com a intenção de criar um diálogo pitoresco e muitas vezes intrigante evocando o passado arquitetônico.

A tendência romântica do ecletismo na arquitetura doméstica atendeu ao desejo da classe média em Belo Horizonte em demonstrar ilustração e modernização como signos da nova capital.

Dessa maneira o ecletismo foi aqui interpretado pelos construtores e arquitetos nos projetos residenciais, onde alcançou grande aceitação, apresentando inúmeras variações, muitas delas audaciosas, resultando em simulacros grotescos.

A possibilidade criativa permitida pelo ecletismo significou uma experimentação importante no desenvolvimento da arquitetura doméstica, possibilitando a transição para a linguagem moderna da casa.

É nesse sentido que buscamos compreender a configuração do ecletismo na arquitetura doméstica de Belo Horizonte, evidenciando as transformações ocorridas e seus significados.

Através da análise documental as casas foram agrupadas segundo características semelhantes e organizadas pelas seguintes categorias:

- Castelinhos: a força do símbolo;

- Chalés: simplicidade e comodidade;
- Platibandas: o valor do ornamento.

Essa análise evidenciou alguns aspectos significativos: o aparecimento de novas funções na habitação, como, por exemplo, os espaços para as atividades profissionais, que foram inseridos no partido arquitetônico de maneira independente da residência. O quarto de costura e o espaço de toalete contíguo ao quarto do casal foram também exigências da vida moderna, propiciadas pelos eletrodomésticos, que simplificaram as tarefas domésticas e conduziram a uma outra noção de conforto.

A circulação interna, em alguns casos, passa a convergir em espaços hierarquizados funcionalmente, que se tornam locais de convivência, principalmente a sala de refeições. Essa hierarquização traduz novos valores no convívio familiar: a sala de refeições apresenta-se como esse lugar por excelência. Em contraponto, a sala de visitas passa a se configurar como espaço de aparência e prestígio dos proprietários. Ocupa lugar reservado e exclusivo ao círculo social, resguardando a intimidade da vida doméstica. O banheiro social, muitas vezes no segundo pavimento e reservado à parte íntima, passa a ter maiores dimensões, com o uso do chuveiro independente da banheira, um novo conforto moderno.

Essas alterações manifestam-se no conceito volumétrico das casas. A fragmentação característica do partido arquitetônico soube responder às mudanças exigidas pela vida moderna, o que justifica sua grande aceitação. A adaptação, inclusão e subtração de espaços individualizados constituem-se na principal fundamentação formal do ecletismo. A noção de privacidade nas casas ecléticas concretiza definitivamente a distinção entre público e privado.

A complexidade volumétrica dessa linguagem exigiu um procedimento único de desenho da planta e fachada, o que nos leva a identificar a integração forma/função como uma expressão tipicamente eclética.

Os arquitetos ecléticos do século XIX apresentaram duas soluções para responder a relação forma / função. A primeira estabeleceu uma tipologia para atender ao programa. A segunda constituiu-se de uma liberdade de concepção cujo objetivo foi promover a plena integração forma/função. Sendo assim, a arquitetura eclética doméstica evidencia em seus volumes exteriores a diversidade dos ambientes internos e suas hierarquias. Resulta daí uma variedade de soluções formais, um partido irregular claramente conectado à percepção exterior.

A relação entre ecletismo e modernismo na arquitetura doméstica, ainda que pontual, sugere uma interface mais profunda entre o ecletismo e as inovações do modernismo na arquitetura residencial. Embora essas questões não tenham constituído o foco do nosso trabalho, estão presentes no contexto do período estudado, revelando nossas inquietações a esse respeito.

A relação forma/função no ecletismo, gerada intuitivamente por um mecanismo de adap-

tação da função/forma, no modernismo será formalizada através de uma concepção estruturada racionalmente.

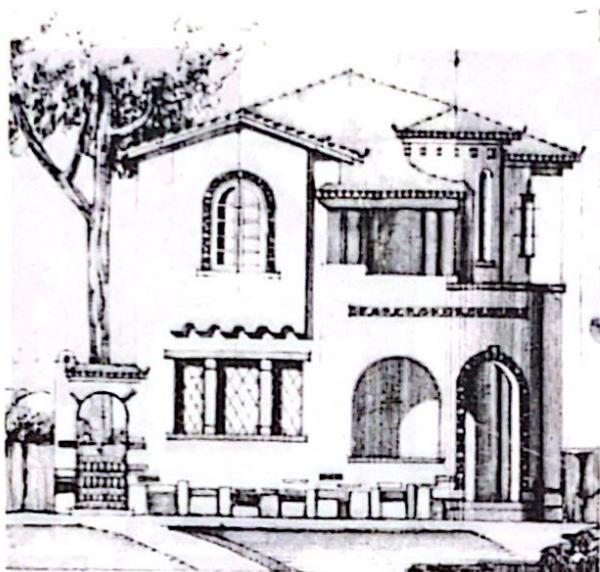
Enquanto na casa eclética a individualização das funções gerava uma correspondência imediata nas formas, a casa modernista integra espaços setorizados, abrindo-os à transparência da leitura.

Essa nova concepção de espaço constitui uma das grandes revoluções da casa moderna que teve como antecedente principal a ruptura com a ideologia do estilo representada pelo ecletismo.

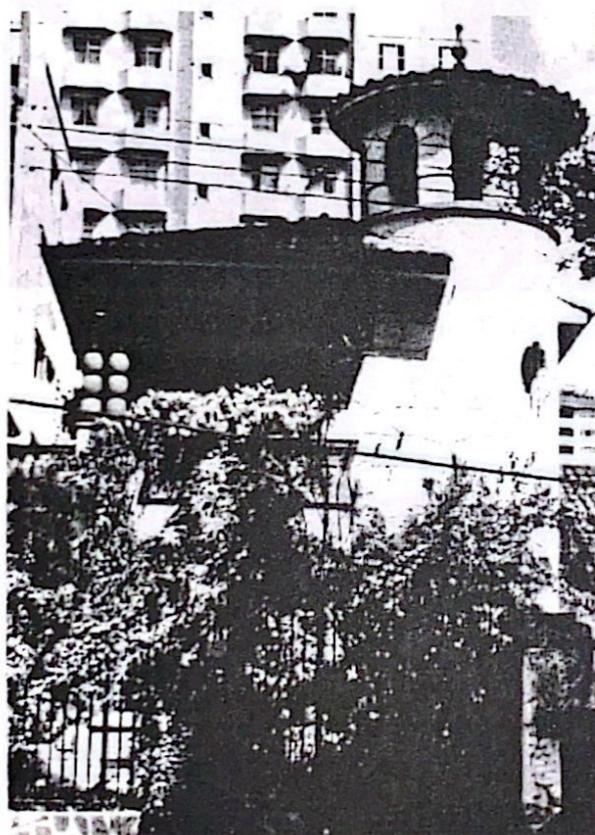
A postura eclética, principalmente enquanto aplicada à arquitetura doméstica, teve em nosso entendimento o inegável papel de promover a revitalização artística da casa, além de retratar todo o espírito que envolveu o Brasil no período de transição entre o colonial e o moderno.

Portanto, modernização e modernidade, a partir da segunda metade do século XIX, encontravam-se relacionadas em uma expressão formal específica: o ecletismo, que representou uma "consciência de modernidade" em sua época, considerando o tempo da história e o pensamento do tempo.

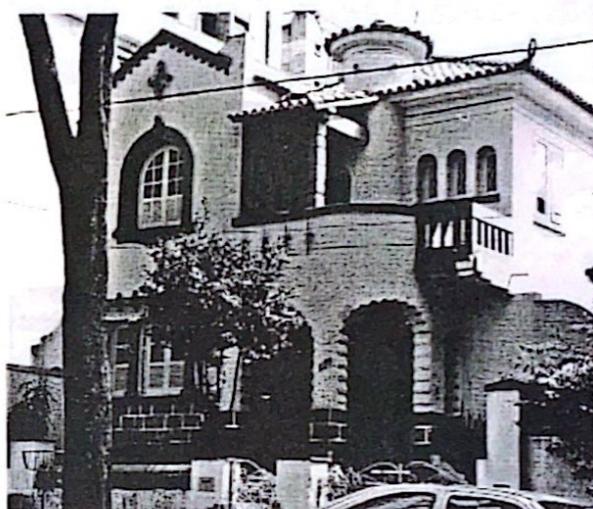
Castelinhos – a força do símbolo



Rua Aimorés, 2.724 – Bairro de Lourdes

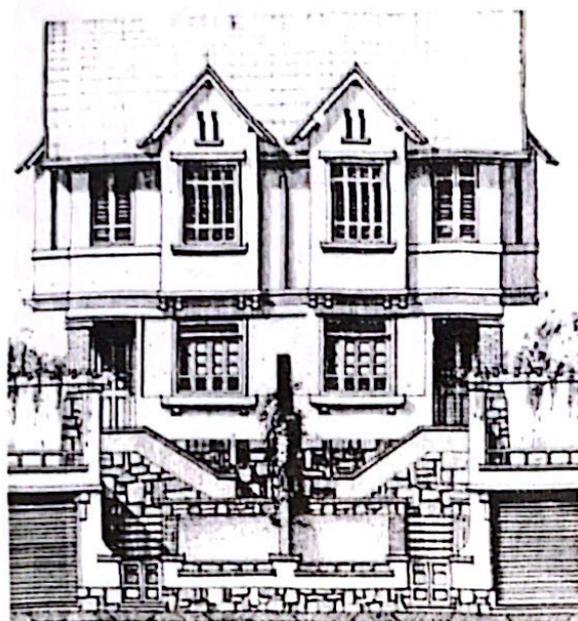


Rua Aimorés, 2.431 – Bairro de Lourdes
Data da aprovação: 15 de maio de 1943



Av. Olegário Maciel, 1.170 – Bairro de Lourdes

Chalés – simplicidade e comodidade



Rua Rio de Janeiro, 1.982, Bairro de Lourdes
Proprietário: Dr. Gusman Júnior

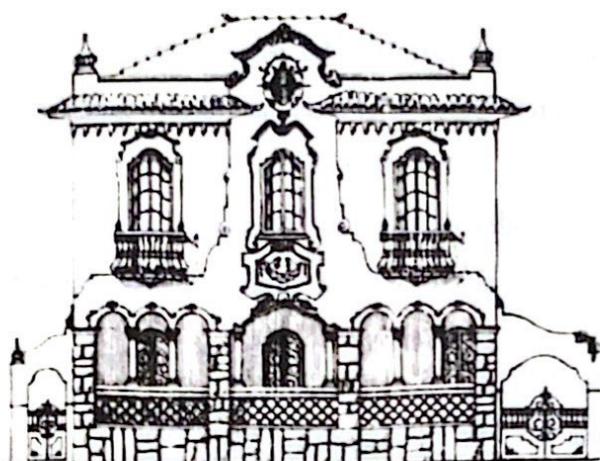


Rua Felipe dos Santos, 220 – Bairro de Lourdes



Rua Curitiba, 1.704 – Bairro de Lourdes

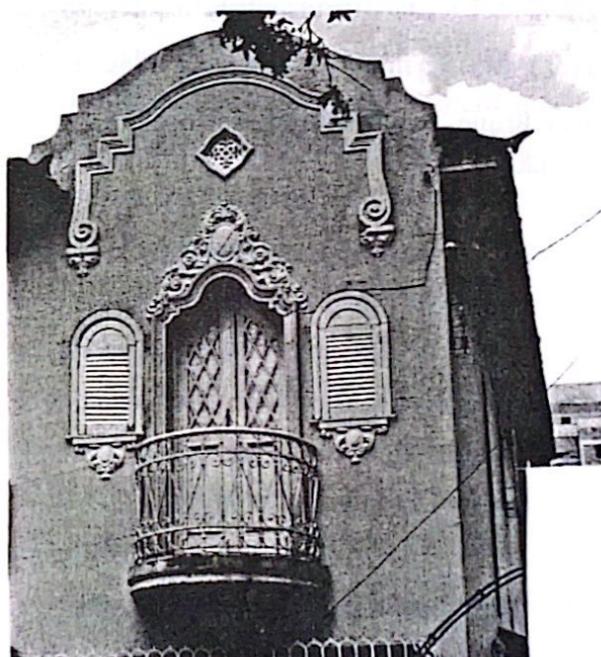
Platibandas – o valor do ornamento



Bairro Floresta



Rua Rio de Janeiro, 2.258 – Bairro de Lourdes



Av. Álvares Cabral, 1.195 – Bairro de Lourdes

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*. Paris: Ed. Du Cerf, 1993.
- COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura, su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1965.
- DOWNING, A. J. *The architecture of country houses*. New York: Dover Publications, INC. 1969.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1987.
- GIEDION, Siegfried. *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge: Mass Havard University Press, 1974.
- GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995.
- HITCHOCK, Henri-Russel. *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- JULIÃO, Leticia. *Belo Horizonte: Itinerários da Cidade Moderna (1891-1920)*. DCP/UFMG, 1992. (Tese, mimeo).
- LEMONS, Carlos. *Arquitetura brasileira. A Alvenaria burguesa*
- MAYER, Arno J. *A força da tradição. A Persistência do Antigo Regime (1848-1914)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987
- MIGNOT, Claude. *Architecture of the 19th century in Europe*. New York: Rizzoli, 1984.
- PATETTA, Luciano. *Historia de la arquitectura – antologia critica*. Madrid: Hermann Blume, 1984.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- Zevi, Bruno. *Arquitectura e storiografia. Le Matrice Antiche del Linguaggio Moderno*. Torino: Giulio e Inaudi, 1974.