

Interiores domésticos ingleses na viragem do século XIX para o século XX

Ana Mónica Romãozinho

Na Inglaterra, o chamado Estilo Vitoriano, correspondente à sucessão de várias correntes ou atitudes no âmbito projectual, duraria um longo período (1837-1901), que coincidiu com o processo da Revolução Industrial e a emergência de uma nova classe. Encontraremos, por um lado, projectos de interiores domésticos que evocam espacialidades de períodos anteriores, movidas por uma vontade de reconstituição; por outro lado, projectos cujo conceito resulta efectivamente de uma fusão de princípios provenientes de épocas passadas que conduzem a uma solução original. Há que evidenciar o papel do movimento *Arts and Crafts* que contribuirá igualmente para a formulação de princípios que estarão na génese da Arte Nova continental.

Em primeiro lugar, os interiores domésticos ingleses sofreram uma evolução evidente ao nível da sua organização interna. Independentemente da tipologia de casa, o *hall* é repensado como espaço gerador do programa doméstico à semelhança do que acontecia durante o período medieval, apresentando proporções generosas assim como um duplo pé-direito dependendo da escala do projecto. No caso dos pequenos *cottages*, dada a escassa área disponível, chega a assumir a função de zona de entrada, circulação e de estar. O piso nobre ou social da casa é essencialmente constituído pelo *hall*, sala de jantar e *drawing-room*, espaço de convívio do domínio feminino. Dependendo do cliente e das condicionantes programáticas, este triângulo de divisões poderia ainda alargar-se, integrando o *living-room*, uma biblioteca, uma sala de bilhar ou ainda uma sala de música. Em programas mais ambiciosos de algumas *country houses*, chegamos a encontrar um *morning-room*, um *breakfast room* e até um *china closet*, dependência onde seriam expostas as porcelanas da casa. No âmbito do desenho dos espaços de sociabilidade da casa as barreiras esbatem-se progressivamente. Se até ao séc.XIX, as residências eram subdivididas em pequenos compartimentos, autores como Richard Norman Shaw (1831-1912) ou Mackay Hugh Baillie-Scott (1865-1945) procuraram reformular essa estrutura tradicional, reduzindo o número de dependências. Os espaços sociais são mais amplos e apresentam reentrâncias com bancos através das quais se estabelece uma relação mais íntima com o exterior e também recantos que incorporam a tradicional solução do *inglenook* composta por uma lareira ladeada de assentos simetricamente implantados. Esta atitude projectual encontra-se ancorada na reinterpretação de soluções fundamentalmente associadas a tipologias rurais inglesas de linguagem vernacular que são redescobertas neste período de entusiasmo em relação ao passado e que reflectem a procura de uma identidade nacional. Por outro lado, as preocupações higienistas conduzem à valorização de dependências como o WC, mesmo em programas de pequena escala. Em muitos projectos, há o cuidado de se prever um WC social e outro, desdobrado em dois compartimentos (sanita/lavatório e banhos), destinado à família. Dependências de serviço como a lavandaria, uma copa de sujos (de ligação entre a sala de jantar e a cozinha), uma copa de limpos, não só facilitam o trabalho doméstico como asseguram

melhores condições higiénicas. A valorização do jardim como uma extensão da casa, associado à ideia de bem-estar, traduz-se no recurso a terraços, *loggias* e varandas.

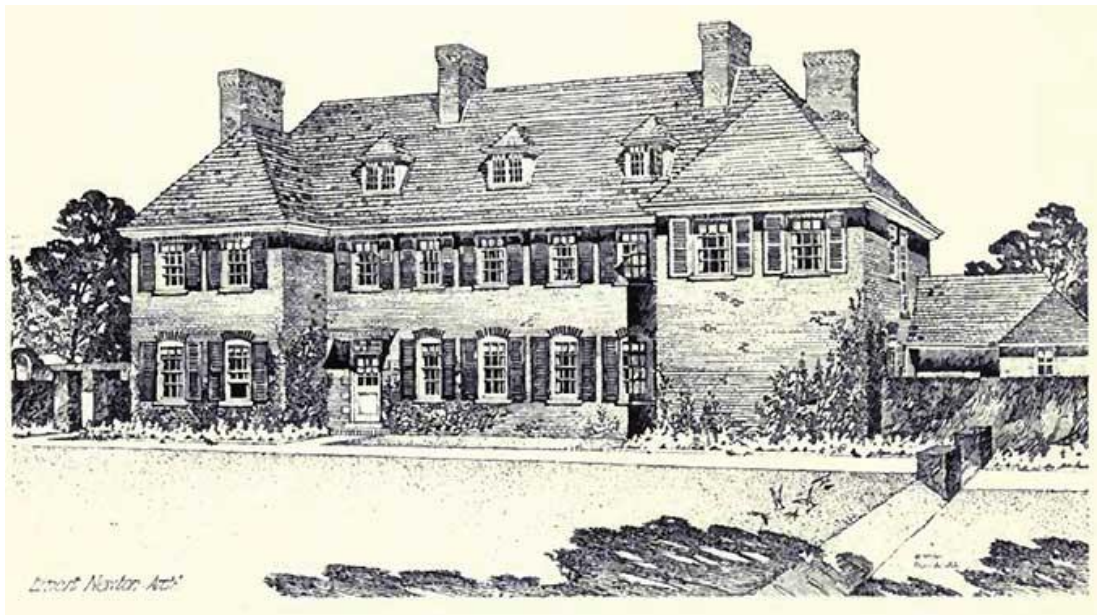


Fig. 1- Perspectiva de casa em Bickley, Kent. Ernest Newton (1856-1922). Academy Architecture and Architectural Review, Vol.25 (January-June 1904), p.43.

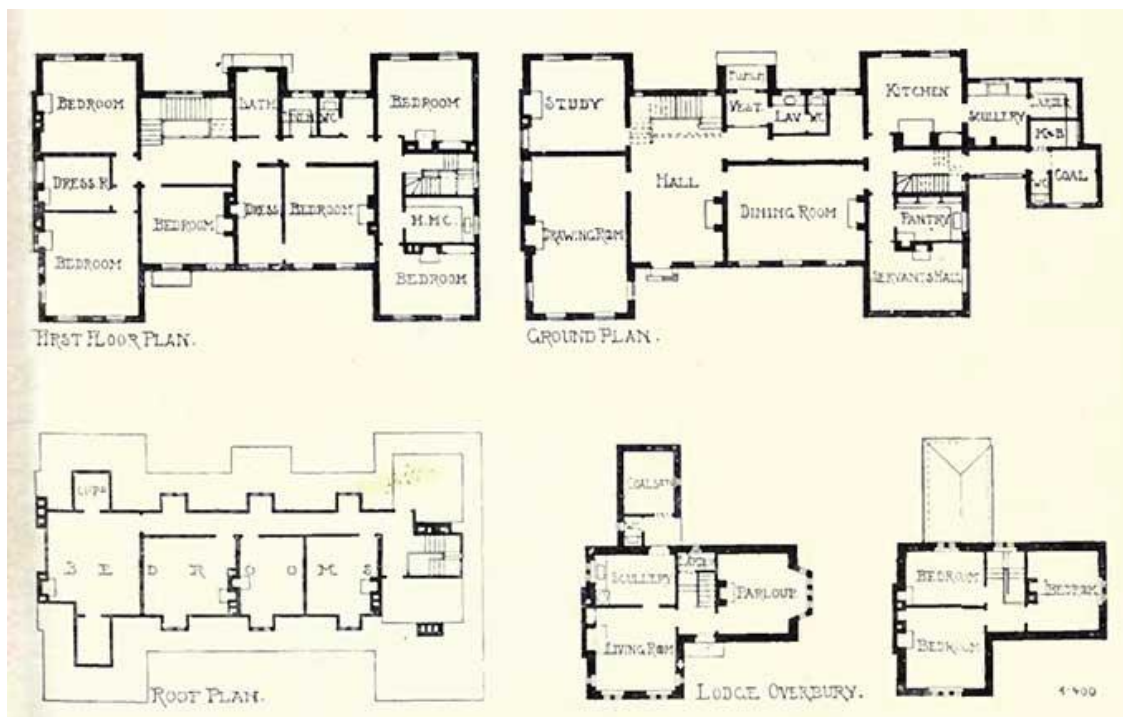


Fig. 2- Planta do piso térreo da casa em Bickley, Kent. Ernest Newton. Academy Architecture and Architectural Review, Vol.26 (January-June 1904), p.43.

Em segundo lugar, a casa não sofre apenas mutações ao nível funcional mas também nos domínios da decoração e do mobiliário. Numa primeira instância, estas mudanças foram propiciadas pelo desenvolvimento da indústria que permitiu que novas soluções estivessem ao alcance de quem decorava os espaços domésticos, a um custo menos elevado e de aplicação menos trabalhosa. Como consequência, alguns interiores tornaram-se pesados sob o ponto de vista da sua composição: paredes e/ou frisos cada vez maiores nos quais era aplicado papel com motivos vegetalistas, lambris que recebiam papel ou couro em relevo, tectos com faixas decorativas em papel ou simplesmente revestidos a papel em relevo. Este recurso, nem sempre qualificado, ao ornamento levantaria reacções críticas por partes de arquitectos e decoradores que apontariam novas respostas nos seus manuais, nomeadamente Charles Eastlake (1836-1906), Christopher Dresser (1834-1904) ou Baillie-Scott. O *Arts and Crafts* não só contribuiu para o repensar do produto que era fabricado industrialmente, muitas vezes com escassa qualidade, como valorizou o sentido de unidade do espaço interior. Todos os elementos que integram o projecto, nomeadamente pavimentos, paredes e tectos, assim como o mobiliário, luminárias e têxteis, seriam relacionados entre si e há que salientar a importância do ornamento como fio condutor entre eles. E é nesta perspectiva que procedermos, ao longo do presente artigo, à breve análise de alguns exemplos de interiores domésticos representativos das esferas pública e privada da casa.

Se até ao séc. XIX, a vida dos arquitectos esteve bastante facilitada, na medida em que se movimentavam dentro de certas regras, bem conhecidas; no entanto, posteriormente, viram-se confrontados com dificuldades inerentes a uma mutação baseada em novas teorias e achegas, que os ultrapassavam, mas que simultaneamente, os impeliram na busca de uma resposta. [1] No Design de Interiores, assiste-se a uma combinação livre de elementos decorativos: *Em geral, as colunas gregas e arcos góticos são raramente vistos; em vez disso, formas inspiradas em figuras humanas e animais, folhas e flores assim como complexos arabescos floridos, não apresentando fontes identificáveis, cobrem quase todos os objectos.* [2] A nova classe média podia aceder a estas fórmulas decorativas mas também a objectos e mobiliário produzidos em série, o que permitia que qualquer família de classe média aparentasse um estatuto social superior ao que realmente tinha e, neste sentido, o ornamento cumpria a sua função simbólica. [3] Nesta época surgem aliás importantes indústrias. É o caso de manufacturas responsáveis pela produção de papéis de parede que se propagavam como solução de revestimento de tectos, frisos, lambris e paredes, dando continuidade a uma longa tradição de revestir estas últimas com tapeçarias e colchas.

Hermann Muthesius (1861-1927), diplomata na Embaixada alemã em Londres entre 1895 e 1903, fez uma recolha exaustiva da Arquitectura e do Design de interiores domésticos ingleses de um século XIX tardio e na obra **Das Englische Haus** [4] manifesta não só a sua admiração pelo *Arts and Crafts* e pela funcionalidade dos interiores britânicos como descreve ainda algumas soluções decorativas e construtivas desenvolvidas pelos ingleses. Relativamente à evolução dos papéis de parede, concluía o seguinte: *O conceito de pendurar persistiu claramente na linguagem inglesa e apesar de pertencer ao passado, costuma-se que o papel é “pendurado”.* *Os primeiros papéis de parede (que podem ser vistos em Hampton Court) eram imitações deliberadas de materiais: o papel é coberto com cola e resíduos de lã ou de seda são aplicados sobre o papel a fim de produzir a*

aparência dos materiais. A fase seguinte, que consistia em produzir um padrão colando-se apenas uma parte do papel, era repetida de modo automático. Este papéis, equivalentes aos nossos papéis de veludo, eram ainda muito populares nos tempos Vitorianos em que eram conhecidos como flock papers. [5] Os papéis em relevo tornaram-se populares no período vitoriano e também eduardiano, permitindo substituir a madeira ou o trabalho em estuque por um revestimento com motivos inspirados na flora ou com ornamentos mais geometrizados. [6]

Estes produtos industriais, marcados por uma profunda diversidade, integrariam projectos de arquitectos e designers de interiores que, tendo deixado de depender exclusivamente de um mecenato ligado à corte ou à igreja, se viram forçados a competir entre eles e a estudar novas fórmulas de modo a poderem dar resposta a novos clientes e programas de maior complexidade. O *Gothic Revival*, durou até aos anos 1880, *como uma entre várias direcções estilísticas que competiriam por uma clientela constituída por novos comerciantes, donos de manufacturas, banqueiros e outros, que estavam ansiosos por possuir grandes casas comparáveis às dos que detinham os títulos da aristocracia.* [7] Por outro lado, as grandes casas do período Tudor, Isabelino, Jacobino e Carolino, estavam disponíveis como modelos e alguns destes castelos eram, por vezes, comprados em ruína e posteriormente complementados por ampliações. Também os interiores inspirados na Renascença encontrariam forte difusão, sobretudo na Inglaterra e na Alemanha, sucedendo ao Gótico Renovado. Jakob Von Falke (1825-1897) era um adepto deste movimento que difundiu na sua obra *Art in the House*. [8] Como estilo, era sobretudo adoptado em salas de jantar. Ernest George (1839-1922) e Harold Peto (1854-1933) contribuiriam, durante o período vitoriano, para o ressurgimento da Design de Interiores do período isabelino. A *Rawdon House* corresponde a uma ampliação de um edifício jacobino (1630-50). [9] A sala de jantar é composta por soluções sediadas no período isabelino: o tecto baixo em estuque e subdividido em pequenos caixotões (solução importada dos Países Baixos), a lareira em pedra lavrada assim como as cariátides que a rematam superiormente, os apainelados rectangulares dispostos no sentido horizontal embora as almofadas nos remetam mais para o estilo jacobino (1603-49).

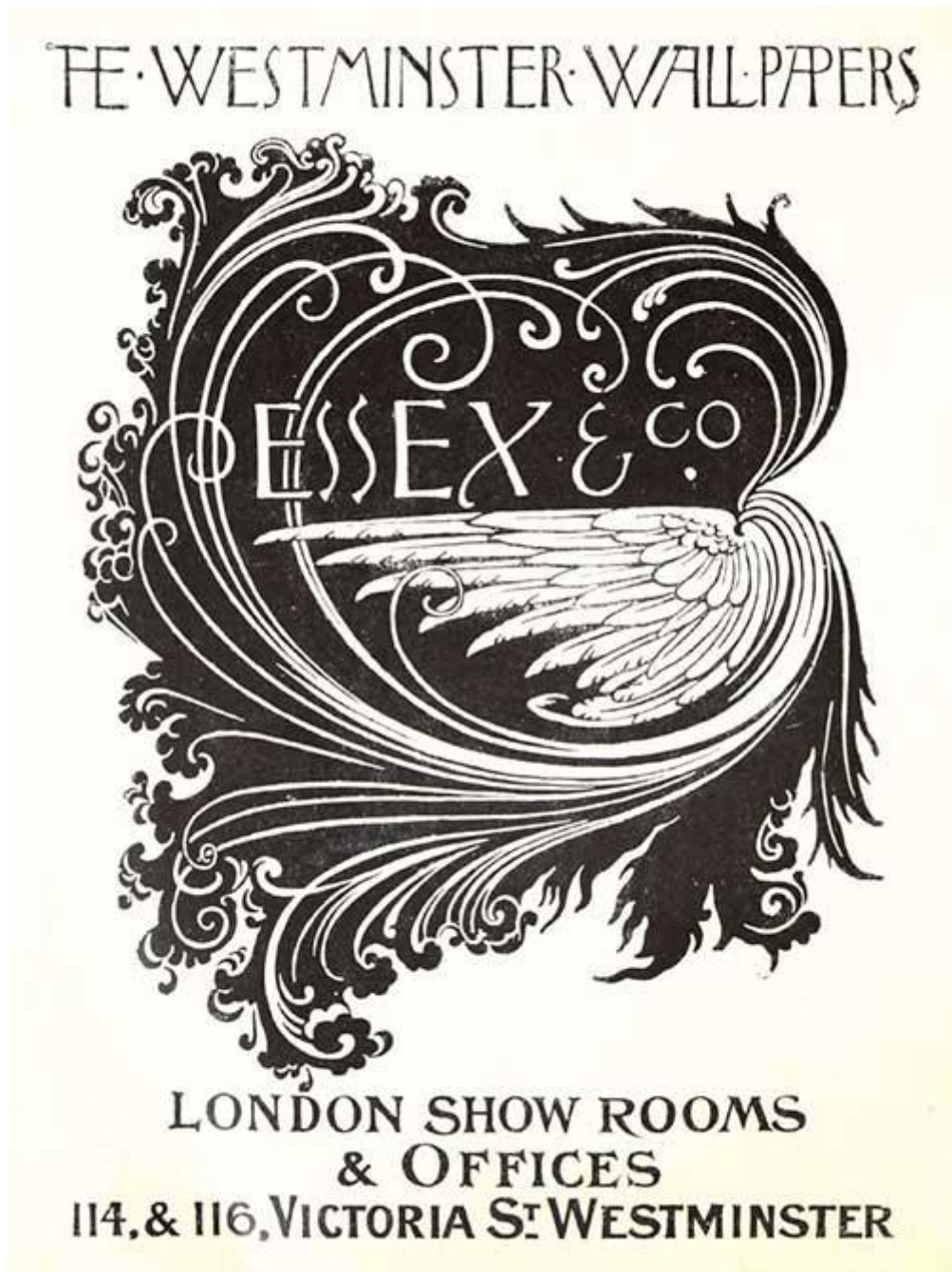


Fig. 3- Anúncio de marca de papéis de parede. Academy Architecture and Architectural Review, Vol.22 (July-December 1902).

ANAGLYPTA

THE CHEAPEST SUBSTANTIAL WALL DECORATION IN RELIEF.



ELIZABETHAN FRIEZE, No. 290. 1/3 PER PANEL. 35 1/2 INCHES X 7 1/2 INCHES.

Also Sole Makers of SALAMANDER (Asbestos) DECORATIONS.

Works: Darwen, Lancashire.

AGENTS for the CONTINENT (Germany excepted): Messrs. HUNTINGTON FRERES, Darwen, England.

N.B.—Les RELIEFS "ANAGLYPTA" sont les plus ARTISTIQUES et les plus AVANTAGEUSES de toutes les fabrications de RELIEFS et le JURY DE L'EXPOSITION DE PARIS, 1900, reconnaissant leur GRANDE SUPÉRIORITÉ, leur a décerné DEUX MÉDAILLES D'OR.

Fig. 4- Anúncio de marca de papéis em relevo. Academy Architecture and Architectural Review, Vol.22 (July-December 1902).



Fig. 5- Sala de jantar, Rawdon House, Hoddesdon, 1879. Restaurada por Ernest George and Peto. *The Revival of English Domestic Architecture* V: The work of Messrs. George and Peto. Studio. London: The Studio. Vol. 8 (1896), p.213.

Outras peças de mobiliário referenciam-se ao período jacobino, sobretudo as cadeiras de espaldar, assento e braços revestidos a brocado com franjas douradas, peregria metálica aparente e já com suportes em balaústre, à semelhança do que acontece com os montantes da mesa. O bufete que vemos lateralmente à lareira, apresenta suportes e pano de fundo com ornamentos entalhados, assim uma prateleira destinada à exposição de pratos ou peças cerâmicas. No *hall de North Mymms*, o duplo pé-direito relembra o período medieval mas a galeria, sustentada por colunas dóricas, remete-nos novamente para o período isabelino.

Cerca de 1875, afirma-se um interesse mais acentuado pelos estilos pós-Renascença, e notoriamente o Barroco sob as suas diversas versões. Nesta fase final do período vitoriano, recuperavam-se não só elementos do estilo *Queen Anne*, expressão de um barroco tardio em Inglaterra, que por vezes também eram combinados com elementos do período *georgian* ou até soluções decorativas sediadas no *Arts and Crafts*: *O modo de projectar com que nos preocupamos actualmente, não aspirava então alcançar uma sintaxe rígida e apesar de ser habitualmente catalogado de Domestical revival ou Queen Anne, continha elementos frequentemente desenhados a partir de referências de outros períodos ou países.* [10] Este estilo era mais um estado de espírito, na medida em que o arquitecto lhe apetecia, podendo aplicá-lo ao pé não importa de que elemento ou estilo, chegando a conviver com ornamentação japonesa. [11]



Fig. 6- *Hall de North Mymms*. Ernest George and Peto. *The Revival of English Domestic Architecture V: The work of Messrs. George and Peto*. Studio. London: The Studio. Vol. 8 (1896), p.210.

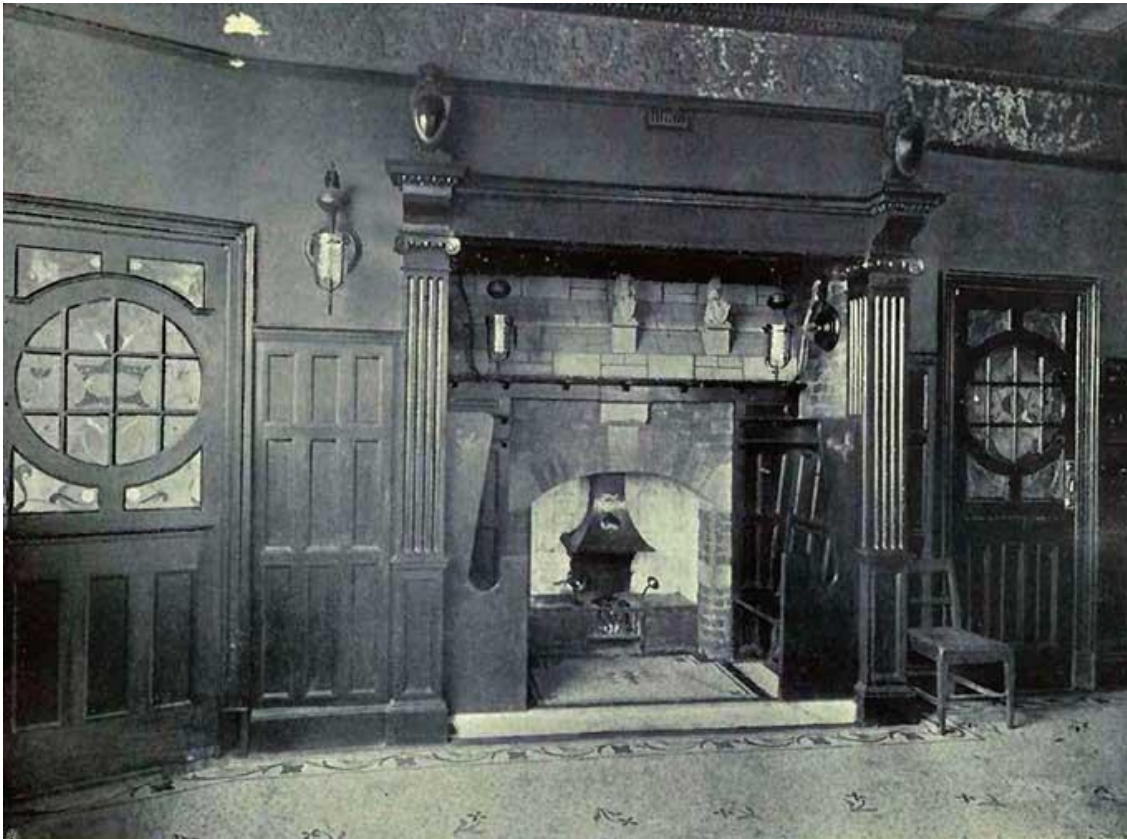


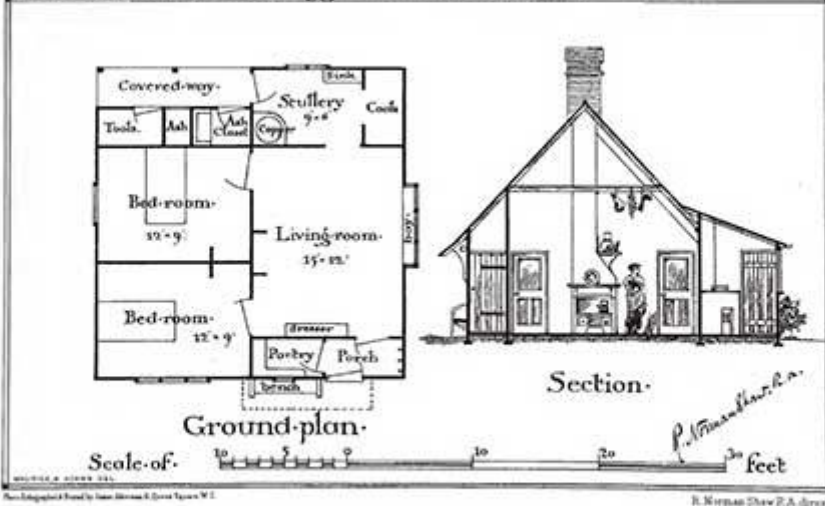
Fig. 7- Exemplo de inglenook. New Port buildings. Burntisland, 1899. John Daniel Swanston (1868-1956) e George Lindsay Legge (1874-1905). *Academy Architecture and Architectural Review*, Vol.33 (July-December 1901), p.106.



Fig. 8- Tudor House, James Grant, Pitt Street, Glasgow. Watson and Salmon. Academy Architecture and Architectural Review, Vol.33 (January-June 1908), p.72.



Workman's Cottage on one floor.



Published by W H Lanchester, 111, Bishopsgate, London
1st May, 1878.

Fig. 9- Cottage de um piso destinado a um agricultor. Norman Shaw e Ernest Newton. Sketches for cottages, country residences, etc. by Richard Norman Shaw R.A. and Ernest Newton Archt. London: B.T. Batsford, 1898, p.4.

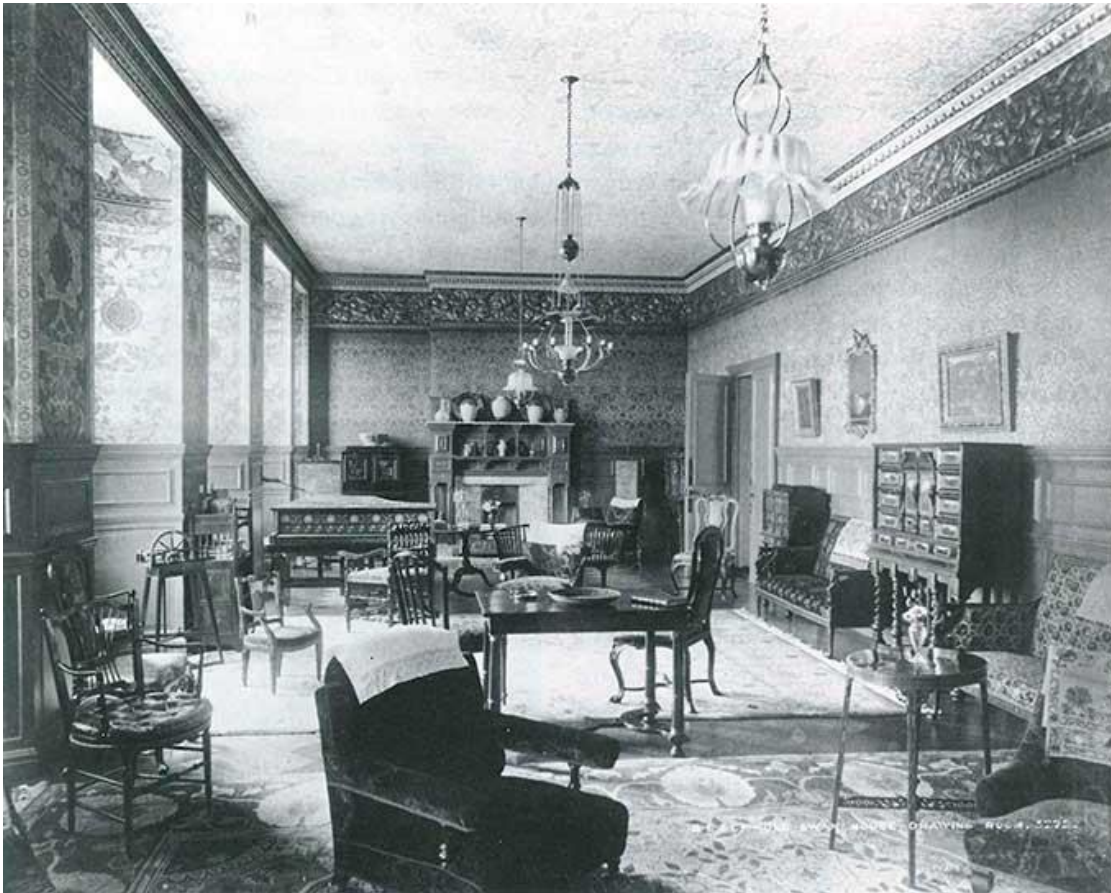


Fig. 10- *Drawing Room*, Swan House. Londres (1876). Norman Shaw. *A History of Interior Design*. 3rd edition. New Jersey: John Wiley & Sons, 2009, p.254.

Na realidade, os projectos de carácter profundamente eclético em alguns casos, oscilavam entre interiores mais sofisticados inspirados não só no período *Queen Anne* como no isabelino, jacobino ou carolino, ou então, espacialidades que nos remetiam simplesmente para as tipologias rurais, menos efémeras e transversais a estes mesmos períodos. [12] Pensou-se de facto no início que as casas construídas no reinado de *Queen Anne* (1702-1714) serviriam mais a procura de um estilo mais “honesto” de edifício *mas o que estava a ser de facto descrito era a pequena casa dos séculos XVII e XVIII, muitas delas que tinham sobrevivido em todo o campo e que foram simplesmente revalorizadas devido à sua simples aparência*. [13] As disposições do próprio mobiliário eram também irregulares e assimétricas e começava-se a apreciar mais do que antes as antiguidades, cujas tonalidades apagadas combinavam bem com a paleta discreta que se admirava então. O objectivo principal era o de introduzir o pitoresco por todos os meios: as janelas deviam ser alongadas e baixas, apresentar vidros de chumbo ou pequenos quadrados separados por pequenas travessas rectas, pintadas de branco, as partes ornamentais são compostas por algumas volutas colocadas na marcenaria e *boiseries* em bruto, aproximando-se por vezes do jacobino. [14] O mobiliário representativo do século XVIII seria igualmente reintroduzido nas várias dependências da casa, nomeadamente as cadeiras Windsor associadas às casas de campo do período *Queen Anne* assim como

modelos correspondentes ao período *georgian*: o *Sheraton* reina novamente no *drawing-room* e no quarto, as cadeiras *Chippendale* na sala de jantar.(...) O mobiliário deste período adequa-se ainda perfeitamente às necessidades da casa moderna Inglesa. [15] As delicadas peças de Thomas Chippendale (1718-1779) ou de Thomas Sheraton (1751-1806) seriam recuperadas das *villas* para onde tinham sido levadas pelos grandes proprietários temporariamente fascinados pela mobília vitoriana. Houve aliás, nos anos 1860, um esforço mal sucedido por parte de algumas manufacturas, de que é exemplo a firma *Gillow*, de reintroduzir o mobiliário *Sheraton*. [16] Recantos pitorescos recebiam assentos confortáveis, de que é exemplo o *inglenook*, chegando quase a constituir, no salão ou na sala de entrada, verdadeiras pequenas dependências. [17]

O exemplo da *Tudor House*, corresponde a uma combinação de soluções do período gótico final, nomeadamente a sala-*hall* de duplo pé-direito ou os lambris de malha rectangular, com um repertório Renascença, presente no desenho dos capitéis jónicos das pilastras da lareira e na cornija saliente que serve de suporte de pratos e quadros e que ao se destacar do plano do lambril passa a funcionar como lintel de porta, apoiado em cachorros. Contudo, o trabalho da madeira fuselada, visível no varandim e nos envidraçados da porta, a cartela que remata o lintel da mesma assim como um *China cabinet* remetem-nos mais para o barroco inglês e o espaço é nitidamente mais depurado e próximo a um ambiente rural, afastando-se dos excessos de outros interiores vitorianos.

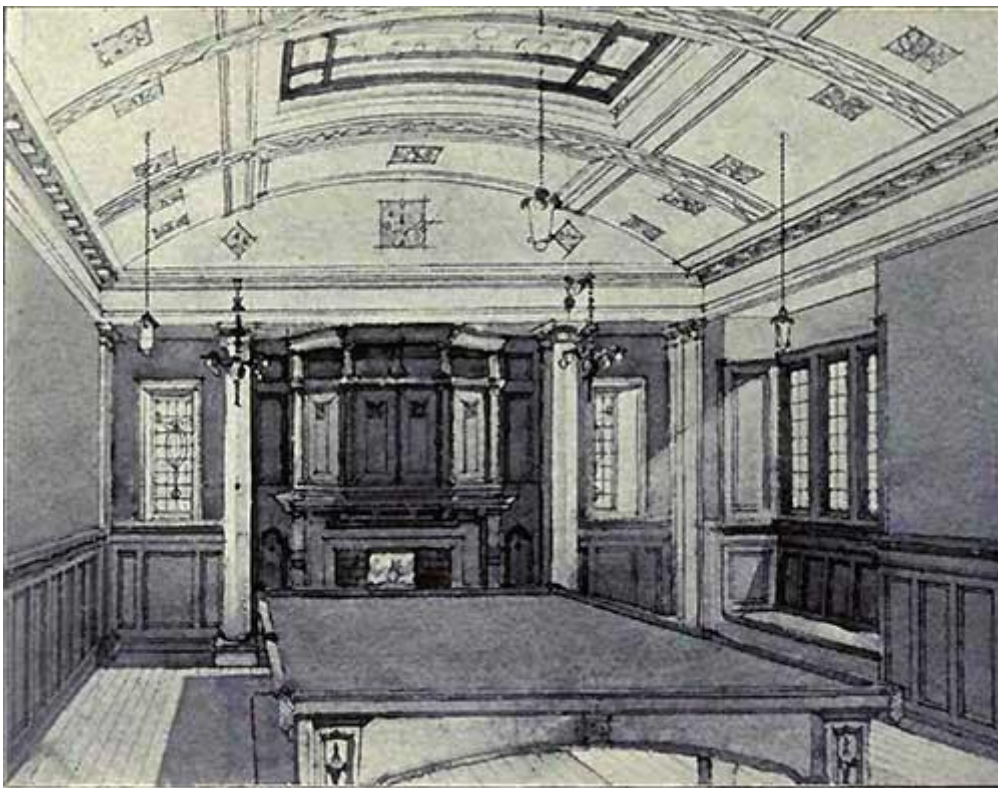


Fig. 11- Sala de bilhar em estilo *neo-georgian*. Casa em Hatfiel Drive, Kelvinside. Stewart & Patterson. *Academy Architecture and Architectural Review*, Vol.29 (June-December 1906), p.92.

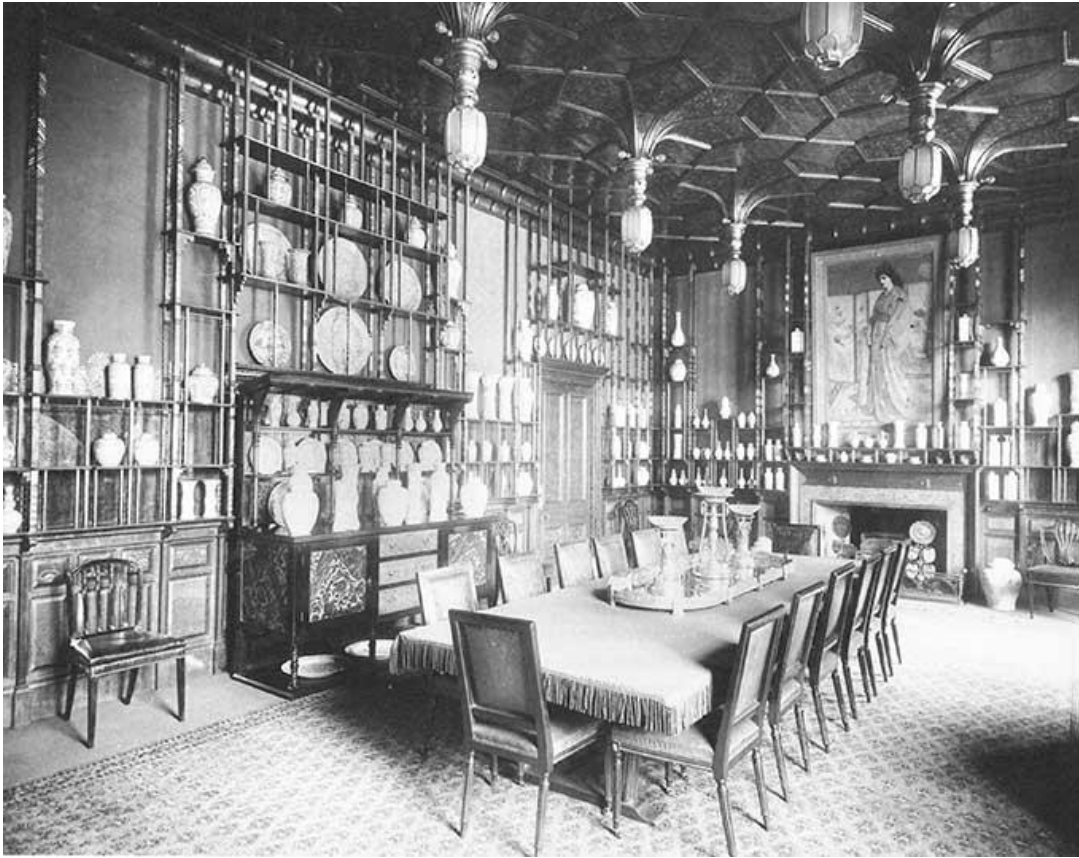


Fig. 12- Peacock Room. Londres, 1876-1877. A History of Interior Design. 3rd edition. New Jersey: John Wiley & Sons, 2009, p.276.

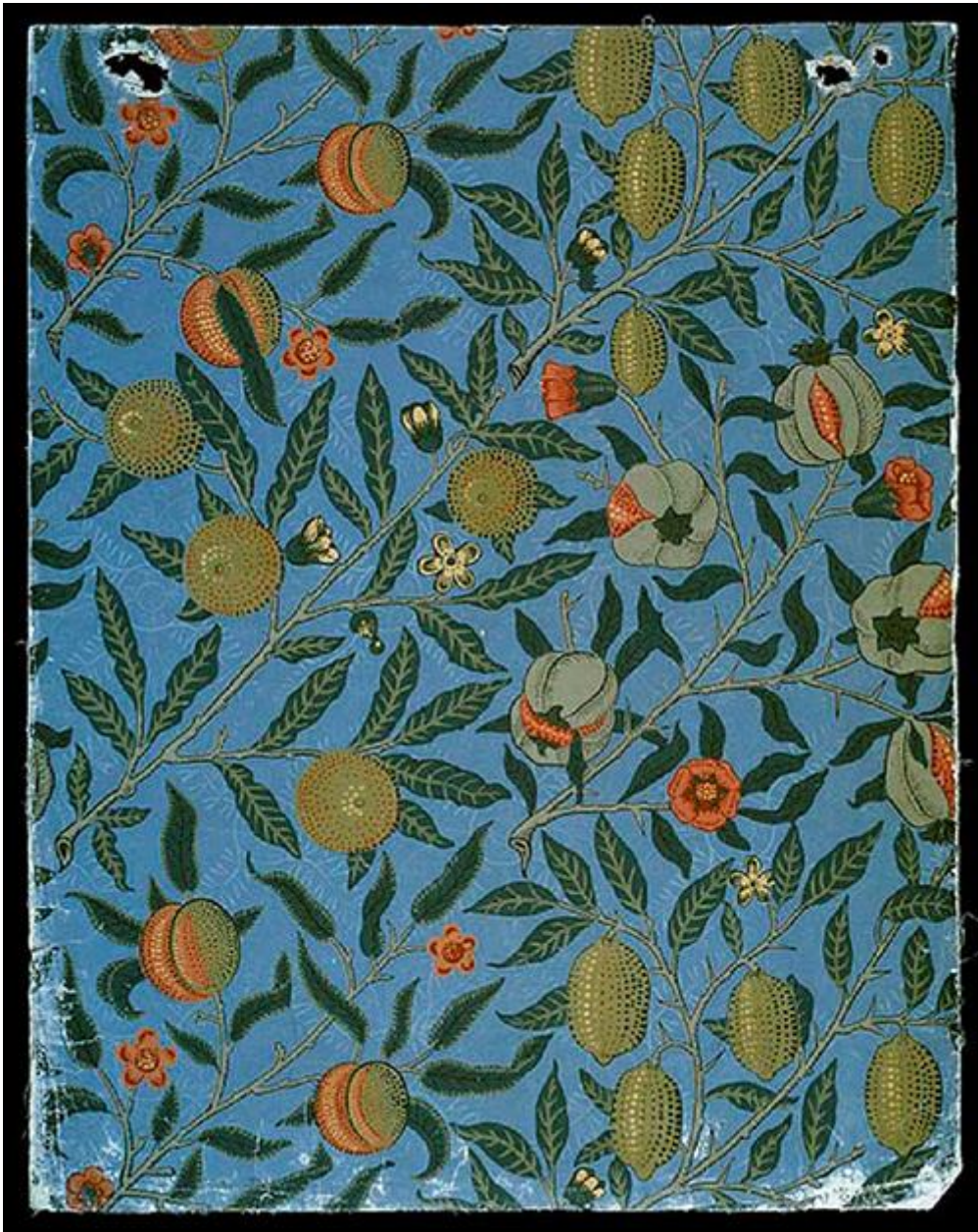


Fig. 13- Papel de parede *Pomegranate*, 1866. William Morris. www.vam.ac.uk

Norman Shaw foi um dos principais impulsionadores desta renovação: *Recorre invariavelmente a formas tradicionais, apesar de não se sentir mais limitado por estas (...) e faz uso delas como instrumentos para as suas próprias ideias.*[18] Embora os seus projectos, numa primeira fase remetam mais para um Gótico Renovado, visível em tipologias rurais, numa combinação entre alvenaria e madeira frequentemente designada de *Old English*, inventaria um estilo próprio que acabaria por ser chamado de *Queen Anne*, apesar de pouco ter a ver com o estilo *Queen Anne* do anterior século XVIII.[19]

Shaw era um profundo admirador de Pugin (1812-1852), o principal impulsionador do *Gothic Revival* e, à semelhança deste, aboliria longos corredores e soluções tradicionais de disposição em fila de dependências sociais, optando por estruturá-las em grupos, mas

em escalas mais generosas.[20] Estas divisões eram assimétricas e irregulares. Dotadas de recantos, reentrâncias (*bay windows*, por exemplo) ou lareiras do tipo *inglenook*, janelas interiores que permitiam adivinhar outros espaços, todas elas traduziam conforto e recebiam tratamento decorativo e mobiliário adequados. Recorria a madeira pintada de branco e optava por grandes janelas constituídas por pequenos envidraçados ou vitrais em alguns casos.[21] O salão *drawing-room* da *Swan House* corresponde a um interior de carácter mais eclético, onde Norman Shaw dispôs mobiliário *Queen Anne*, nomeadamente as cadeiras com perna em cabriola ou ainda as cadeiras *Windsor* com os espaldares constituídos por varetas verticais e trabalho de fuselados, uma roda de fiar do período *Georgian* e decoração *Arts and Crafts*, visível sobretudo ao nível do papel aplicado no friso da parede. [22] Quer as paredes quer o tecto foram revestidos a papel com elementos floridos e em relevo no caso do tecto.

Contudo, a informalidade e indefinição do *Queen Anne* faria com que evoluísse, em alguns casos, para o *georgian*. [23] Evocavam-se, deste modo, soluções associadas a um período particularmente marcado pelos projectos neoclássicos da autoria dos irmãos Robert Adam (1728-1792) e James Adam (1730-94). Esta tendência é particularmente visível ao nível dos tectos brancos executados em estuque, demarcados por espessas molduras douradas que separam os vários planos rectangulares, quadrados ou poligonais, assim como no recurso a alinhamentos rítmicos formados por colunas ou pilastras de ordem jónica. A madeira dos lambris, dos apainelados, das portas almofadadas e do mobiliário integrado nas paredes, perde a sua aparência natural e surge em muitos casos pintada.

Na segunda metade do século XIX, nascem duas correntes em oposição ao(s) Estilo(s) Vitoriano(s), o *Aesthetic movement* e o *Arts and Crafts*, que eventualmente gerariam o *Craftsman movement* nos Estados Unidos e influenciariam estilos posteriores já no contexto alemão e austríaco. [24]

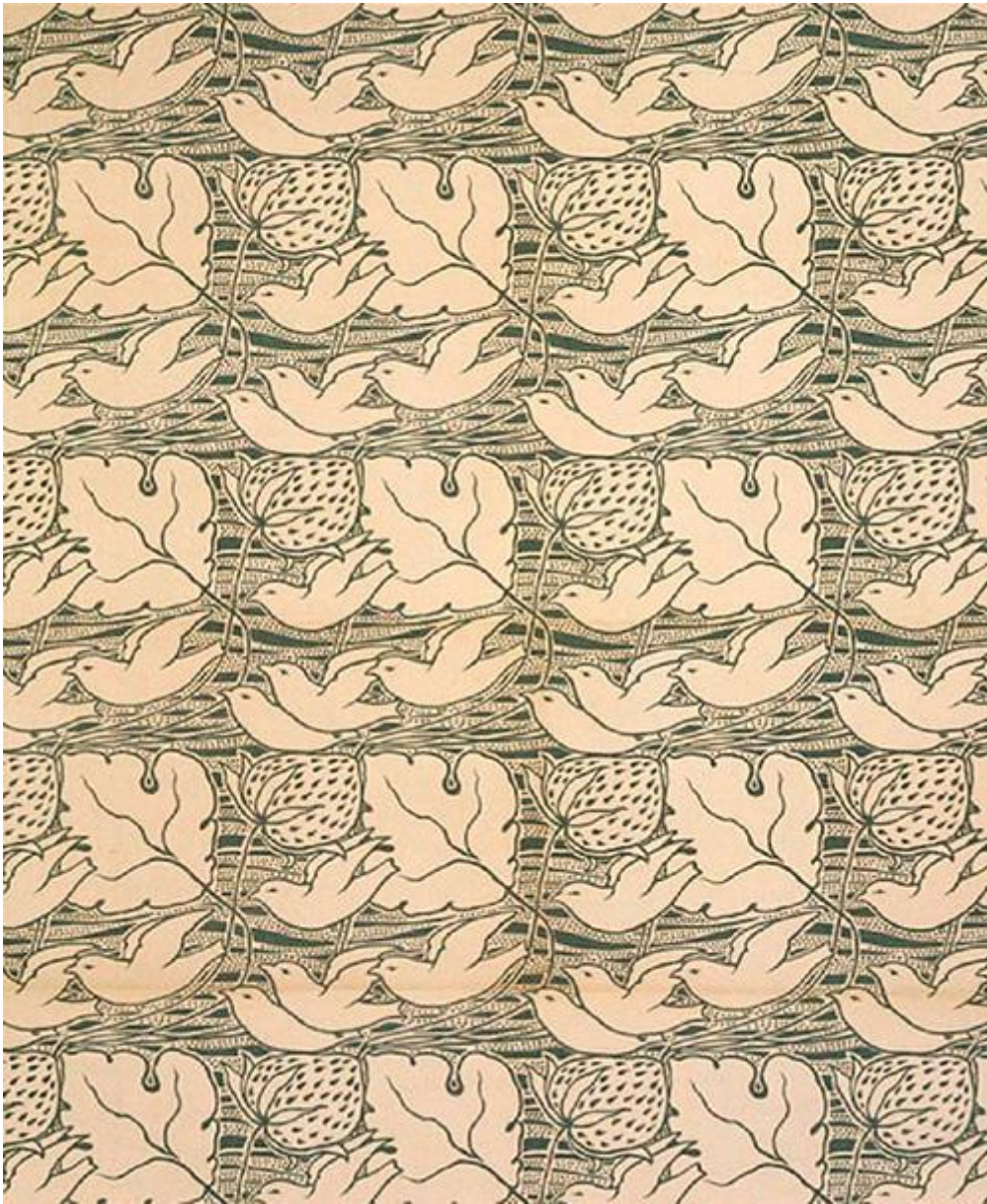


Fig. 14- Padrão de C.F.A. Voysey. Algodão impresso por Newman, Smith & Newman (manufatura). www.vam.ac.uk

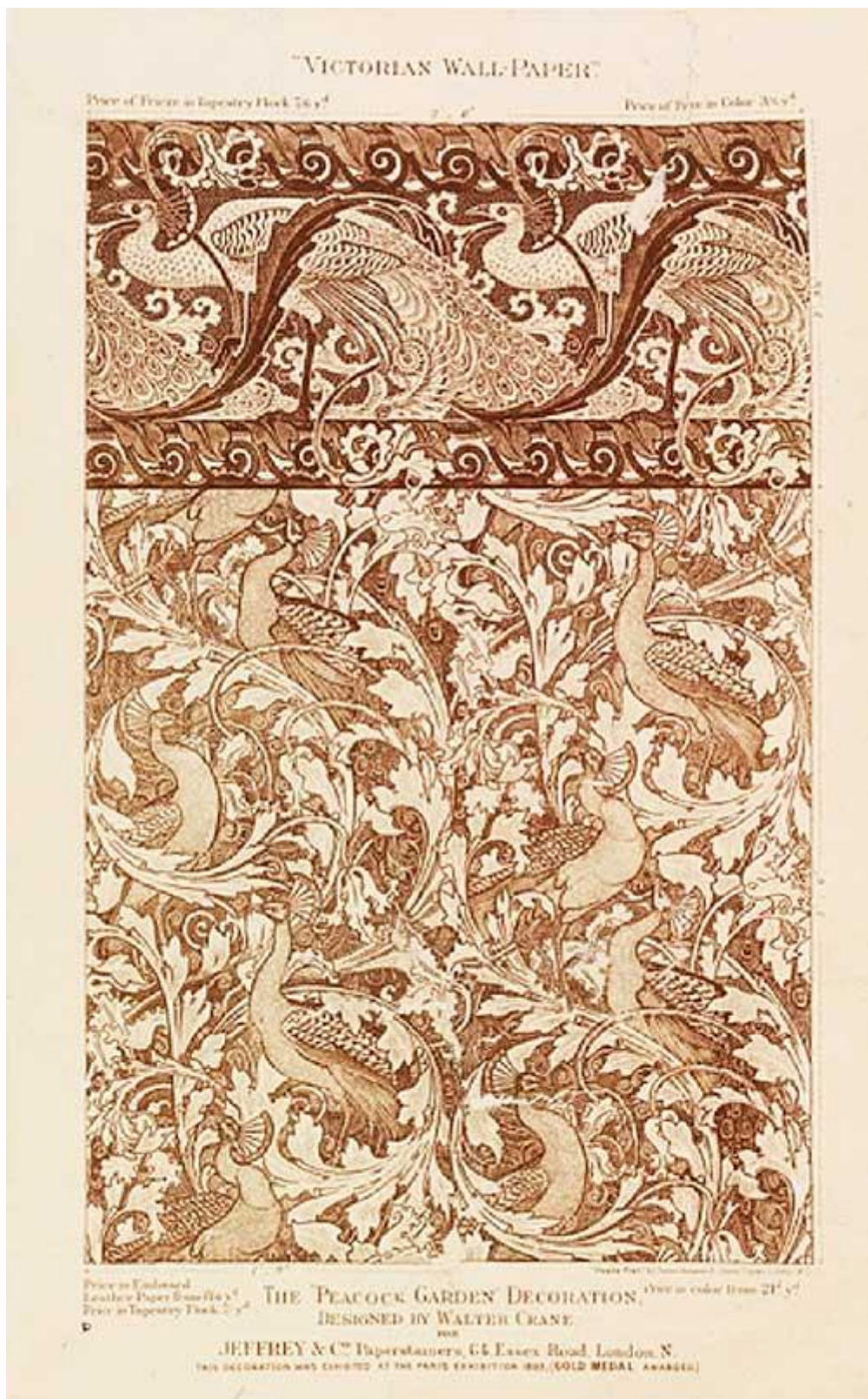


Fig. 15- Papel de parede *The Peacock Garden* desenhado por Walter Crane. Impresso por James Akerman. C.1889. www.vam.ac.uk

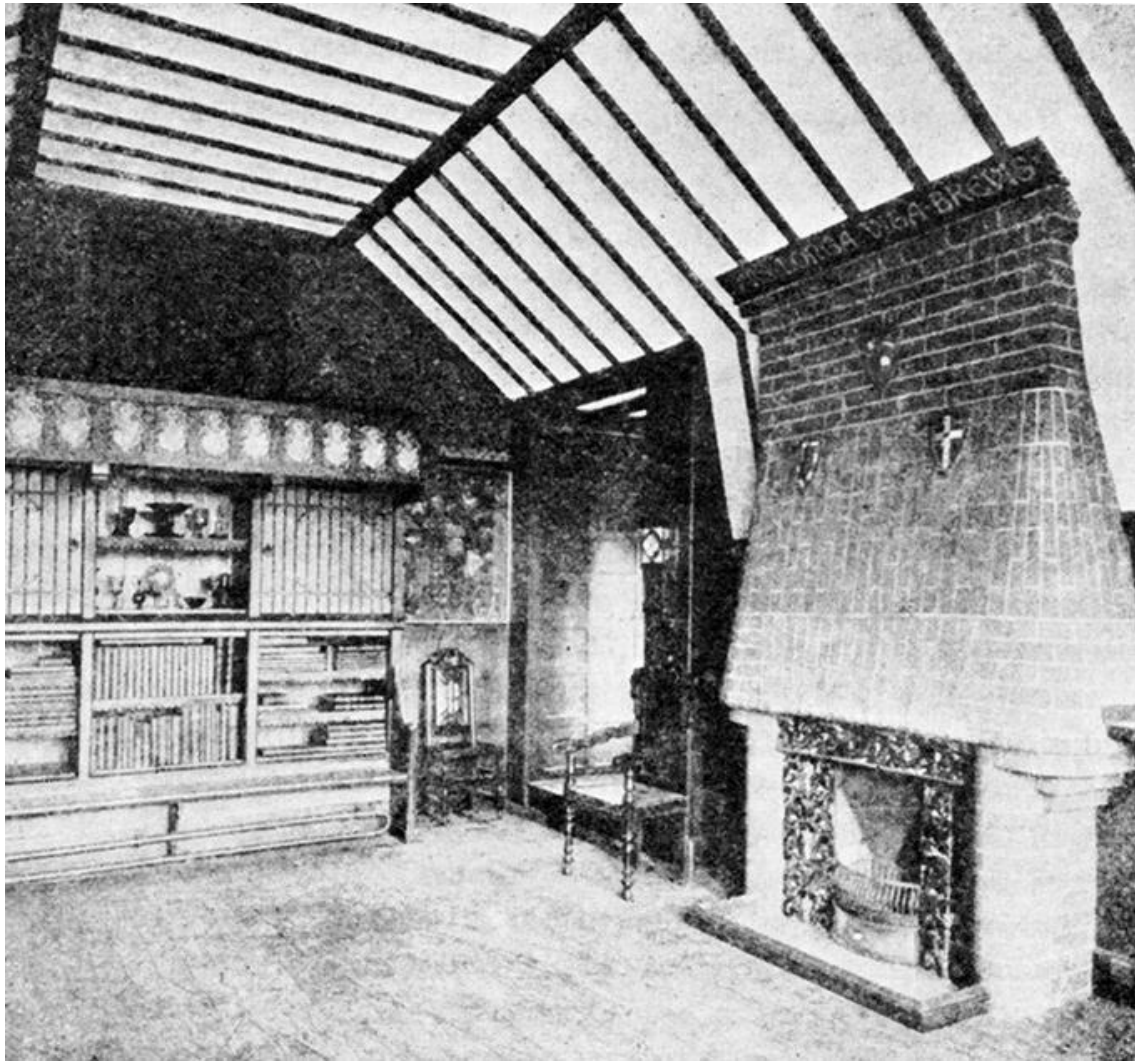


Fig. 16- *Drawing room* da Red House. Philip Webb, William Morris e Edward Burne-Jones. *The English House* [Das English Haus. Berlin: Wasmuth, 1904]. London: Frances Lincoln Publishers, 1987, p.18.

O *Aesthetic movement*, dedicado à Beleza no seu estado mais puro, eclodiria nos anos 1860, correspondendo a uma corrente de transição para o movimento *Arts and Crafts*, amplamente influenciada pelo Oriente. Entre os seus seguidores encontravam-se Dante Gabriel Rossetti [25] (1828-1882) e William Morris (1834-1896): *O movimento estético demonstrou perseverança, contrastando por vezes com o materialismo crasso da Grã-Bretanha do século XIX. “Arte pela causa da arte” era o seu mote de batalha, um slogan que teve origem no poeta francês Théophile Gautier.* [26] Para Muthesius, as pinturas de Rossetti evidenciavam-se pela sua construção linear que resultava da combinação entre as linhas rectas e rígidas das figuras com as curvas, evidenciando-se *o lírio esbelto com as suas flores pendentes que ele gosta tanto de introduzir nas suas pinturas, os longos pescoços de cisne das figuras femininas, o tratamento delicado das indumentárias, a expressão calma, meditativa e sonhadora das faces.* [27] Segundo o mesmo autor, a tipologia de linha de Rossetti, transposta para o ornamento floral, produziria o padrão plano inglês.[28]

Edward Godwin (1833-86) centrou precisamente todos os seus projectos de mobiliário nos precedentes japoneses e, exemplo disso, é o trabalho ao gosto anglo-japonês produzido na sua empresa, a *Art Furniture Company* (fundada nos anos 1860). O interior apresentado corresponde ao *Peacock Room*, uma sala de jantar com mobiliário desenhado e produzido por Godwin, paredes revestidas a couro e composta por alinhamentos formados por um sistema intrincado de prateleiras com suportes esbeltos, destinadas à exposição de uma colecção de porcelana azul e branca, cores idolatradas pelo movimento. James McNeill Whistler [29] (1834-1903) foi responsável pela pintura mural, tendo recorrido ao azul e dourado, inspirado nas cores de um pavão, um dos temas favoritos desta corrente. A sua obra *La Princesse du Pays de la Porcelaine* ocupava um lugar de honra encimando a lareira.

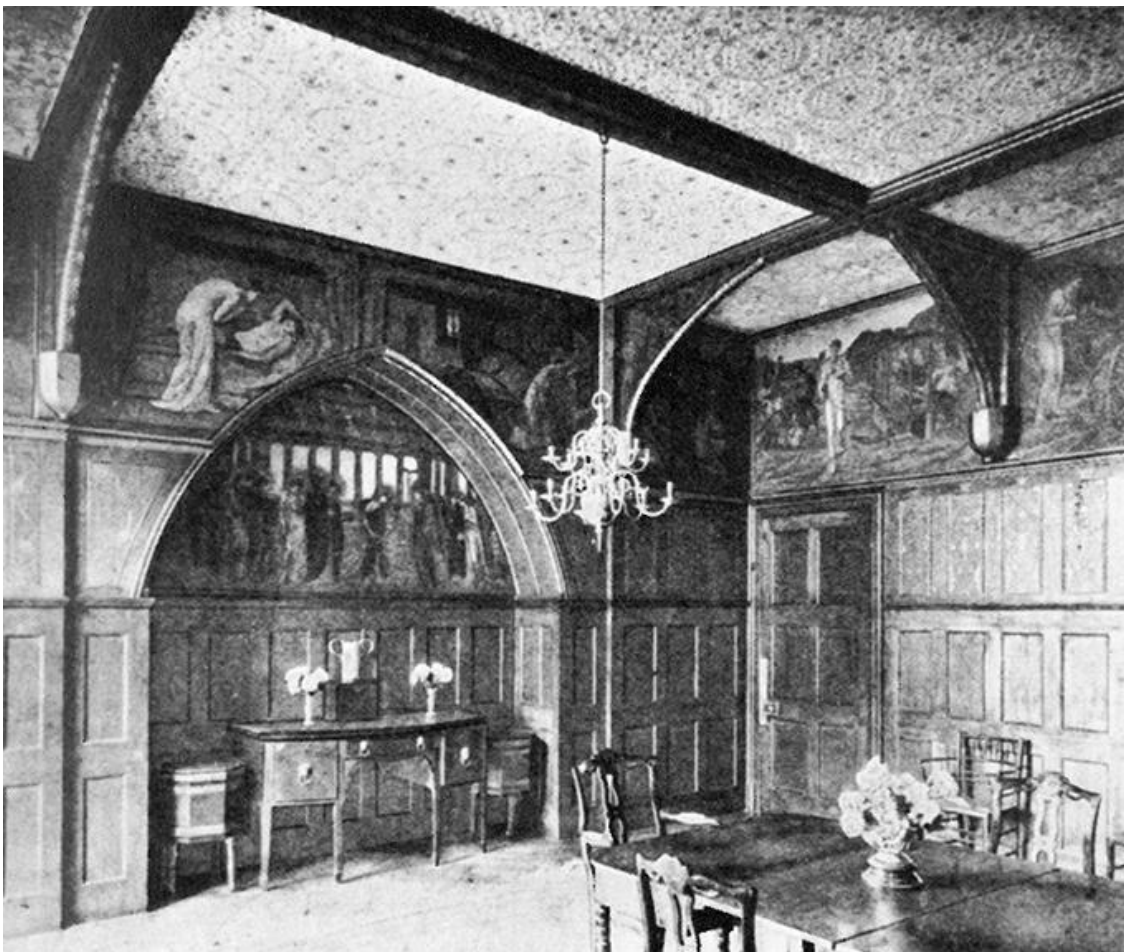


Fig. 17- Sala de jantar na casa do Conde de Carlisle, Londres. Frisos executados por Burne-Jones e Walter Crane. *The English House* [Das English Haus. Berlin: Wasmuth, 1904]. London: Frances Lincoln Publishers, 1987, p.19.



Fig. 18- Esquema de cores a aplicar em cornija, tecto e parede. Principles of Decorative Design. 3rd ed. London, Paris & New York: Cassel Petter & Galpin, 1873.

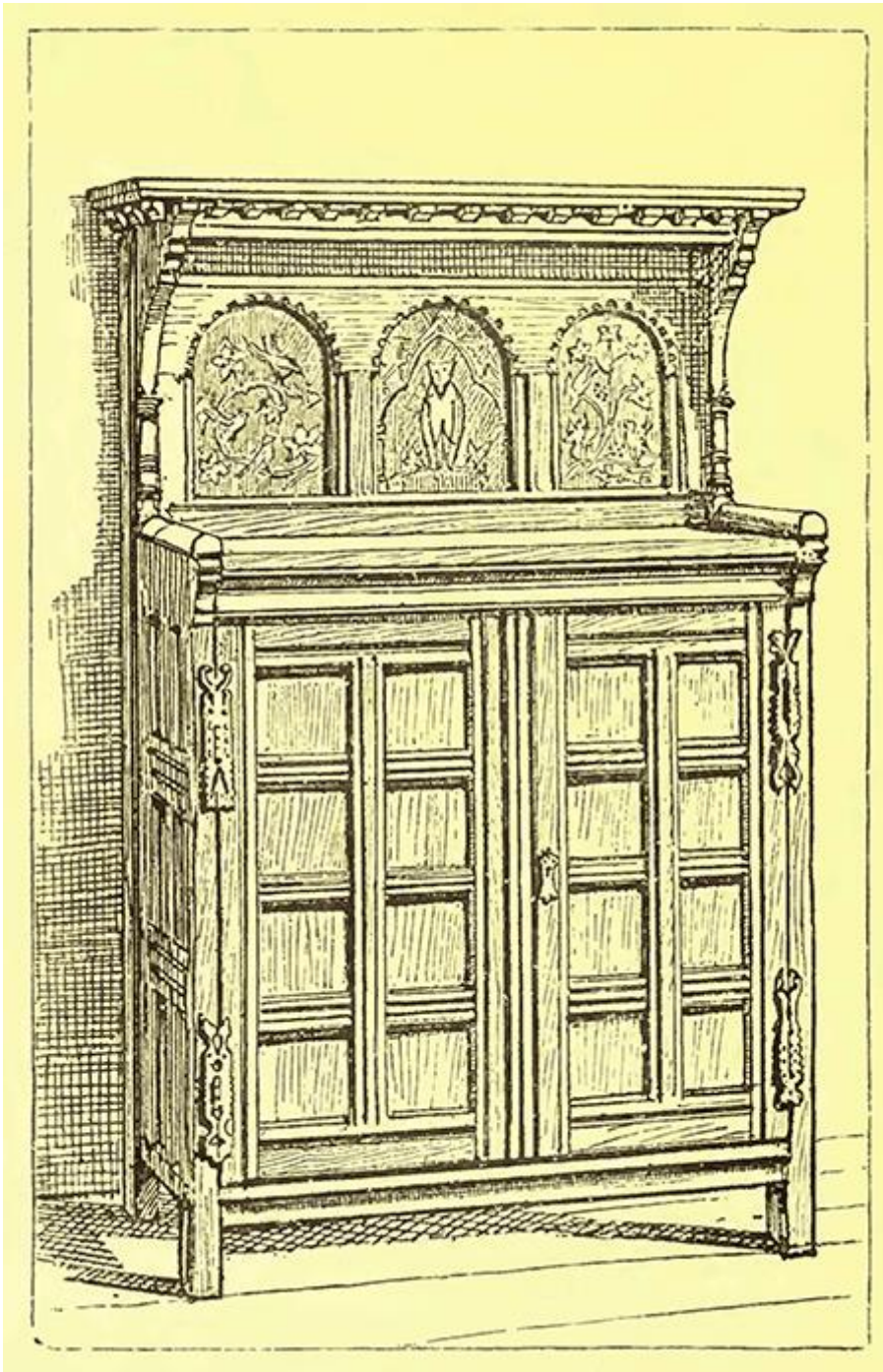


Fig. 19- Drawing-room Chiffonier. Charles Eastlake. Hints on Household Taste, Upholstery and other details. 2nd ed. London: Longmans, Green, and co., 1869.



Fig. 20- Sala de estar em The Orchard, Chorleywood, Hertfordshire, 1900. Charles Voysey. A History of Interior Design. 3rd edition. New Jersey: John Wiley & Sons, 2009, p.278.

As influências japonesa e oriental seriam igualmente determinantes para o desenrolar da Arte Nova, reflectindo-se no culto das figuras humanas alongadas, no uso requintado da linha e do seu movimento ondulante, na caligrafia disposta verticalmente, na fusão entre texto e imagem, no conceito de assimetria, na superfície despojada de ornamento: (...) *descobriu-se que uma colocação cuidadosa e parcimoniosa de ornamento aumentava o seu efeito e valor* [30] e (...) *despertou-se a sensibilidade das pessoas para o interior como um todo, para uma atitude simples mas elegante quanto a mobiliário, colocação e agrupamento deste.* [31] O comerciante Arthur Liberty, com a sua loja *Art Fabrics* em Londres (aberta em 1875), contribuiria para a difusão do *Aesthetic movement*, importando inúmeros objectos e têxteis do Médio Oriente e Japão [32], a mesma loja que mais tarde se chamaria *Liberty & C.º Ltd* e que daria o seu nome ao fenómeno da Arte Nova em Itália, onde seria conhecida como *Stile Liberty*.

Em meados de 1850, alguns artistas ingleses pretendiam a renascença de uma arte mais próxima do gótico e dos primitivos. Para John Ruskin (1819-1900), o teórico do movimento *Arts and Crafts*, as descobertas científicas e industriais seriam a causa da decadência artística. Avanços tecnológicos como os caminhos-de-ferro e os telégrafos eram inimigos de um “avanço” no âmbito da produção criativa. Mas um dos contributos inegáveis seria a criação de corporações do tipo medieval, à cabeça das quais surgiriam operários excepcionais tais como William Morris e Walter Crane (1845-1915). Para Morris o Gótico correspondia à idade de ouro, admiração que se reflectia nos seus padrões planos e estilizados mas marcados por uma linha mais rítmica. [33] Ruskin fundaria

empresas de fiação à mão, de fabricação de tecidos e, ainda, uma tipografia em que como editor impulsionaria a renovação do livro.

Mas terão sido os desenhos de William Morris que provocaram uma verdadeira transformação em termos estilísticos. A linha de pensamento de Morris, à semelhança da de Ruskin, era dominada por uma ideia da arte e da beleza, que ambos descobririam nas obras do passado e que vinculariam a uma teoria social. Morris propôs uma ideologia culturalista e nostálgica à classe trabalhadora, porque para ele esta correspondia a uma força real capaz de impulsionar mudanças concretas na sociedade. Como membro do grupo pré-rafaelita e dos círculos de Rossetti e marcado pelo romantismo oitocentista, desenvolveria uma visão particular da relação entre a arte e o artesanato. Para Morris, um trabalho belo era a expressão de uma cultura total que só teria sentido na condição de ser o patrimônio próprio da classe trabalhadora. Morris considerava os burgueses incapazes de fazer brotar a arte, quando esta já perdera as suas raízes e para ele a causa da arte era a causa do povo. Era fundamental libertar o Design da insensibilidade ligada à sede irracional de progresso tecnológico e industrial. Era necessário libertá-lo da sua ornamentação excessiva, dignificá-lo, produzi-lo em função de uma classe trabalhadora. Já não estavam simplesmente em causa os bens materiais que tanto necessitavam, mas também o acesso ao prazer da arte, até então apenas acessível a alguns. Mas esta arte decorativa dita social seria apenas concretizável através de processos de produção em série que Morris tanto repudiava. Os seus papéis de parede não eram impressos por máquina mas estampados manualmente embora tenha recorrido uma vez à empresa Jeffrey & CO. Na impressão mecânica, o rolo inteiro era impresso com todas as cores simultaneamente, não sendo possível alcançar o nível de intensidade ou esbatimento desejados. [34] Em 1863, fundou a fábrica *Morris & Co.*, ainda hoje existente, onde realizou trabalhos decorativos em papéis e tecidos que contribuiriam para a génese do chamado *Modern Style*. [35]



Fig. 21- Quarto em The Orchard, Chorleywood, Hertfordshire, 1900. Charles Voysey.
<http://guildcraft.northfieldcarpets.com/pages/designpage-Orchard.htm>



Fig. 22- Quarto de Casa na Polónia. Baillie-Scott. Houses and Gardens. London: George Newnes Limited Southampton St. Strand, 1906.

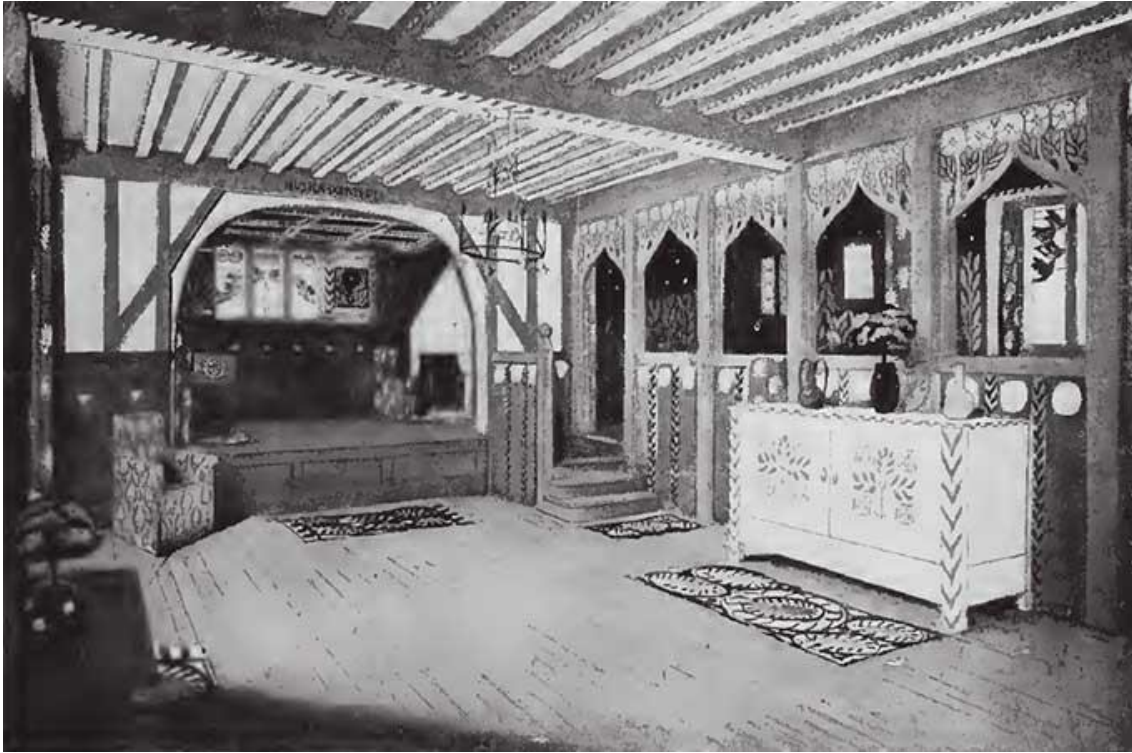


Fig. 23- Sala de Música. House of an art lover, Westmoreland, 1898. Baillie-Scott. Houses and Gardens. London: George Newnes Limited Southampton St. Strand, 1906, p.177.

Morris imprimiu algodões, tecidos de lã e sedas que usava também como revestimentos de parede em interiores mais elaborados. Entre os padrões mais conhecidos, destacavam-se os seguintes: *Pomegranate*, *Wine and willa*, *Honey Sucke* ou *Acanthus*. Voysey (1857-1941) e Walter Crane também seriam responsáveis pela concepção de papéis de parede. As barreiras entre os designers e outras profissões seriam questionadas e pela primeira vez, desde a Idade média, estes profissionais interessar-se-iam pelo artesanato que voltaria assumir um lugar no mundo artístico. Esta reaproximação esteve na base da deste movimento inglês mais ligado à Idade Média, não na forma mas no espírito [36] e precursor do conceito de design ou arte utilitária.

Philip Webb (1831-1915), amigo de Morris e também de Edward Burne-Jones (1833-1898), seria o primeiro arquitecto a transpor os princípios no *Arts and Crafts*, da escala do produto para a escala do espaço doméstico. Se Webb concebeu a arquitectura da *Red House*, já o projecto de design de interiores resultou do trabalho de equipa de seguidores do movimento: Morris concebeu os revestimentos de parede, mobiliário e vitrais; Burne-Jones deu início à execução de um friso decorativo no *drawing room* em que executou três secções e outros amigos ajudaram a pintar superfícies de peças de mobiliário. Morris pintou o tecto com curiosos padrões em amarelo e branco. A espacialidade é gótica embora seja possível detectar elementos de outros períodos: as janelas de guilhotina altas e rectangulares associadas ao período *georgian*, com os seus pequenos envidraçados e

molduras pintadas de branco, o tratamento dos tectos que nada tem de gótico. Quer em lareiras quer em algumas paredes interiores, o tijolo foi deixado à vista.

Madsen considera, de facto, o Arts and Crafts como um antecedente fundamental da Arte Nova: [37] *Encontramo-lo pela primeira vez em Inglaterra, no ambiente experimental e prolífico do movimento Arts and Crafts, em 1870 e 1880, quando apareceu a forma do que poderia ser chamado Art Nouveau inicial inglês ou proto-Art Nouveau inglês*” [38], *um primeiro Art Nouveau inglês, linear e floral criado por Walter Crane, Christopher Dresser e Mackmurdo.* [39]

Christopher Dresser produziu desenhos para vasos, porcelana, vidros, têxteis, papéis de parede, prata e trabalhos de metal, sendo apontado, por vezes, como o primeiro designer industrial. Na sua obra, intitulada **Principles of Decorative Design** (London, Paris & New York: Cassel Petter & Galpin, 1873), evidencia a importância dos exemplos botânicos para o processo criativo, proclamando contudo uma interpretação sintetizada da natureza: *Se as plantas são usadas como ornamento não devem ser tratadas de modo imitativo, mas devem ser tratadas convencionalmente ou pensadas como padrões ornamentais.* [40] Ordem, repetição, alternância são alguns dos princípios complementares de composição defendidos por Dresser que também elevaria o papel da linha na concepção de objectos e espaços, uma linha orgânica que tanto marcaria a Arte Nova. Para Christopher Dresser as linhas curvas mais subtis no seu carácter são aquelas cujo centro se desconhece: *À medida que aumenta o número de centros necessários para a formação da curva, a dificuldade de detectar a sua origem também se torna maior, e a variedade que a curva apresenta é também proporcionalmente maior (...).* [41] Todos os textos surgem acompanhados de exemplos de aplicação dos mesmos princípios em desenhos de tectos, frisos, lambris e mobiliário.

Outros colaboradores de Morris destacaram-se, nomeadamente Ernest Gimson (1864-1919) que produziu mobiliário e serralharia em que *as formas simples lembram o vernacular medieval, mas também sugerem a simplicidade que se tornou um valor primário no modernismo do séc. XX.* [42] Produziu cadeiras para a organização *Art Workers's Guild*, à semelhança de Charles R. Ashbee (1863-1942) que também desenharia mobiliário, serviços de mesa e joalharia.

Por fim, Charles Eastlake, autor de **Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery and other details** (London: Longmans, Green and Co., 1869), *foi outra figura influente no movimento, mas o seu muito limitado trabalho e o dos seus imitadores aproximava-se mais no espírito à pesada tradição do Vitoriano tardio do que do Arts and Crafts.* [43] Eastlake desenhou mobiliário essencialmente gótico, ao contrário de Morris que procurou traduzir através do design o espírito do gótico e não simplesmente o repertório de formas do mesmo estilo.

Contudo os ensinamentos de Morris seriam salvaguardados através da criação da *Century Guild* (1882), um grupo de designers, artistas e artesãos, fundado por Arthur Mackmurdo (1851-1942) em 1882, designer que influenciaria determinantemente Charles Voysey. Podemos definir a obra de Voysey nos anos 1890 como respeitando o espírito *Queen Anne* sobretudo ao nível das proporções, mas traduzido sob a forma de linhas depuradas que inspiraram os jovens designers progressistas. [44] Voysey abolia nos seus projectos, se fosse necessário, certas dependências de recepção, nomeadamente a sala de jantar ou

drawing room, privilegiando as zonas de estar e de lazer: *Descobrirá também que ele acredita na importância de uma ou duas amplas divisões, ou seja, em proporção relativamente às dimensões do todo do edifício em vez de uma série de pequenas salas e corredores estreitos e desnecessários.* [45] Uma das principais características eram os tectos baixos embora Shaw, com quem trabalhou, já tivesse construído divisões com tectos de 3.05 m, mas aqui são pensados menos pela economia do que pelo efeito estético: divisões baixas parecem sempre confortáveis e dão à dependência uma aparência compacta, unificada, tornam-nas mais espaçosas e em geral integram-se melhor o trabalho do mobiliário, especialmente o tratamento das paredes e tectos. [46] O repúdio pelo ornamento era evidente *embora sempre que um padrão fosse requerido para os têxteis, papéis e afins, o mesmo artista que inabalavelmente o renegue sempre que o considera supérfluo, diverte-se com beleza da linha intrincada e da complexidade da cor sempre que a ocasião o justifique.* [47]

A casa de Voysey, *The Orchard*, revela a aplicação destes pressupostos, ao mesmo tempo que evoca, numa reinterpretação sintetizada, a linguagem vernacular das antigas casas de campo inglesas. As paredes foram revestidas a tecido violeta até ao alinhamento superior da lareira, nota cromática compensada pela neutralidade do branco que cobre a restante parede. A madeira associada a elementos fixos surge pintada de branco, contrastando com o carvalho do mobiliário. [48] Voysey desenhou, para além do mobiliário, o relógio, assim como o papel de parede, o tapete da sala e o do quarto que aliás apresentava um padrão igual ou similar ao da bordadura do da sala. [49] Esta cercadura era composta por acantos em movimento que abalavam a composição central, igualmente composta por motivos planos, mas mais estática devido à sua simetria. Este tipo de apontamento decorativo justifica-se aqui pois, neste caso, repete-se de divisão para divisão, conferindo continuidade formal ao projecto tratado como um todo: *Não é o único caminho em certas circunstâncias, pode até nem ser o melhor caminho mas é uma boa estratégia a ter em conta no projecto, a de que o ornamento deve ser alvo de suspeita e de que o aviso de Owen Jones, “decore a sua construção, não construa a sua decoração” corresponde a uma grande verdade (...) a construção pode ser suficientemente bela por si só não exigindo o recurso ao ornamento.* [50]

Parece-nos ainda pertinente acrescentar a este grupo o nome de Baillie-Scott, arquitecto e designer de interiores, pelo seu contributo para a reflexão em torno do espaço doméstico e pela influência que exerceria sobre a Alemanha e Estados Unidos. [51] A sua obra **Houses and Gardens** (London: George Newnes Limited Southampton St. Strand, 1906), consiste numa análise não apenas do modo como as dependências poderiam ser decoradas, mas ainda do papel funcional e simbólico que cada uma assumiria dentro do programa doméstico. Muthesius consagraria, no seu livro, um vasto texto relativo aos projectos de Baillie-Scott, demonstrando que, nos seus projectos de interiores, se destacava quando comparado com os seus contemporâneos: *Mas no trabalho de Baillie-Scott cada dependência é uma criação individual, os seus elementos não acontecem apenas por serem necessários mas porque nascem de uma ideia global. Baillie-Scott é o primeiro a interiorizar uma nova ideia de interior como trabalho artístico autónomo.* [52] O mesmo autor sustenta totalmente esta ideia: *Ao mesmo tempo investe em dependências com maior intimismo, poética e sentimento absoluto de que são para viver. Nunca pensa em dependências vazias, mas imagina sempre a divisão como será quando for integralmente mobilada e ocupada. Deste modo cada metro quadrado de espaço é concebido à luz da resposta à sua função.* [53] Quer o mobiliário quer os objectos

decorativos são integrados espacialmente e cumprem uma função específica dentro da casa e não são mais encarados como objectos artísticos isolados: *Muito frequentemente, a grande casa com as suas colecções de mobiliário e ornamentos degenera num museu privado (...). O verdadeiro lugar da Arte é ao serviço da vida quotidiana, e o belo mobiliário devia dar uma resposta completa à sua função na casa ao invés de se acumular dentro do museu, onde a galeria das suas atracções se torna uma espécie de culto* dileitante.[54]

Algumas estratégias de organização espacial marcam os seus trabalhos: a união de pequenas divisões com o objectivo de criar dependências mais amplas mas salvaguardando e até evidenciando as componentes estruturais, demarcando diferentes espaços através de arcos, o tratamento atribuído a recantos projectados em direcção ao exterior que ocupa com mobiliário fixo, o modo como concentra a vida da casa em torno de um *hall* central, para o qual abrem todas as dependências, *como divisões numa villa romana abertas para o átrio*. [55] As suas casas, apesar de darem resposta às novas exigências funcionais e higienistas, evocavam a simplicidade e intimismo do verdadeiro *cottage* inglês. Ao nível do tratamento das superfícies que definem paredes, tectos e mobiliário, evidenciam-se os motivos decorativos concebidos a partir da representação sintetizada de plantas, sempre combinados com padrões geométricos que se relacionam com as linhas rectilíneas das peças de mobiliário rústico e dos revestimentos, assim como o respectivo tratamento cromático: *Ele pensa na cor desde o início. Nas suas peças mais simples a forma do carvalho em bruto permanece intacta, outras vezes são acabadas de modo mais colorido (verde, vermelho ou azul) e são decoradas com ornamentos simples pintados. No entanto, as peças mais requintadas apresentam ornamentos policromos embutidos em madeiras primorosamente coloridas*. [56]

No quarto apresentado, o motivo dominante é a rosa silvestre, representada de modo sintetizado mas explorada de modo diferenciado em termos de composição dependendo do enquadramento: como padrão inscrito numa moldura rectangular que se repete espaçadamente quer ao longo do lambril (primeiro plano) quer da cabeceira da cama e dos batentes dos armários, como motivo contextualizado nos têxteis e, por fim, de modo orgânico, no friso do canto que define a transição da zona de estar para a alcova. As próprias flores colocadas nas jarras azuis correspondem à mesma espécie. Um padrão geométrico composto por quadrados pretos e brancos integra a moldura do espelho do toucado integrado na *bay window*, assim como um plano vertical do armário. O contraste de cores complementares como o rosa e o verde suscitam uma relação de harmonia quase pastoral entre todos os elementos. A linguagem do Design de Interiores de Scott reflecte a forte influência exercida pela cultura celta, decorrente da sua longa permanência na Ilha de Man, onde construiu a sua *Red House*.

Na sala de música de uma casa para um amante de arte, quer os vigamentos do tecto quer o enxaimel ou engradado das paredes de taipa, evocam os interiores vernaculares nórdicos associados ao período medieval. Os arcos contracurvados lembram o gótico flamejante e os motivos dos seus tímpanos, à semelhança dos padrões da imagem anterior, eram influenciados pela arte folclórica nórdica, com os seus contornos bem definidos e cores intensas: *Os seus padrões floridos nunca eram distorcidos como os de Mackintosh, ou simplificados como os de Voysey, mas sim desenhados a partir de uma observação aprofundada de modo a comunicarem a sua beleza natural*. [57]

Acreditamos que Baillie-Scott estaria na gênese daquilo que Madsen (1923-2007) classifica de Proto-Arte Nova [58] e que os seus trabalhos correspondem a verdadeiros projectos Arte Nova que se anteciparam aos de Victor Horta (1861-1947): *A proto-Arte Nova inglesa antecipou o movimento Continental, mas permaneceu como um fenómeno inglês – uma derivação do movimento Arts and Crafts com enfâse na decoração linear e floral. Foi ainda no meio dos ilustradores e designers pré-rafaelitas que surgiu a proto-Art Nouveau e por esta razão, é de carácter bidimensional e largamente confinado a uma superfície plana e a livros. Era floral na inspiração e linear na essência, e parece portanto avistar a sua origem no culto contemporâneo da planta e da linha.* [59] O modo como interpreta o ornamento orgânico como elemento plástico capaz de interligar superfícies e mobiliário, fazem de Baillie-Scott um verdadeiro precursor da Arte Nova e também uma referência para os progressistas alemães. Todavia, no contexto inglês, a Arte Nova, com todas as suas características, nunca se estabeleceu na realidade, pois os artistas continuariam a cultivar um estilo elegante desenvolvido a partir do movimento *Arts and Crafts*. [60] Anne Massey acrescenta que esta era também uma opinião partilhada pela *Glasgow School of Art* que criticava o exotismo e feminilidade da Arte Nova. [61] Aliás, enquanto a Inglaterra permaneceria estacionária no ponto em que Morris a tinha deixado, a Escócia partia rumo a uma nova direcção simultaneamente ao Continente. [62]

Notas

- [1] Regina Anacleto – **Arquitectura Neomedieval Portuguesa 1780-1924**. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p.27.
- [2] “In general, the ornament is not based on any historic precedents. Greek columns and Gothic arches are rarely to be seen; instead, forms borrowed from human and animal figures, leaves and flowers, and complex florid arabesques having no discoverable sources cover almost every object.” John Pile – **A History of Interior Design**. 3rd edition. New Jersey: John Wiley & Sons, 2009, p.251-252.
- [3] Isabel Campi – **La idea y la material: El diseño de producto en sus orígenes**. Barcelona: GG Diseño, 2007, p.94.
- [4] Hermann Muthesius - **The English House** [Das English Haus. Berlim: Wasmuth, 1904]. London: BPS Professional Books, 1987.
- [5] «The concept of hanging has clearly persisted in the English language, in which, though in fact pasted, wallpaper is said to be “hung”. The first wallpapers (which can still be seen at Hampton Court) were deliberate imitations of material: the paper is coated with glue and wool or silk dust is blown on to it to give it the appearance of stuff. The next stage, to produce a pattern by gluing only a part of the paper, followed automatically. These papers, the equivalent of our velours papers, were still popular in Victorian times and were known as flock papers.» Hermann Muthesius - *Ibidem*, p.168.
- [6] As marcas mais procuradas consistiam na Cordelova, Anaglypta (1887) e Lincrusta-Walton (1877), estas duas últimas ainda existentes. Outras marcas, como a Tyne Castle Canvas ou a Lignomur produziam papéis similares. Hermann Muthesius - *Ibidem*, p.168.
- [7] “(...) as one of a number stylistic directions that competed for the patronage of newly wealthy merchants, manufacturers, bankers, and other “self-made” men, who were anxious to have great houses comparable to those of titled aristocracy”. John Pile – **A History of Interior Design**. 3rd edition. New Jersey: John Wiley & Sons, 2009, p.252.

- [8] Publicada primeiramente na Alemanha (1871) e traduzida para inglês em 1879. **Art in the House: Historical, Critical, and Aesthetical Studies on the Decoration and Furnishing of the Dwelling**. [Authorized American edition, translated from the 3d German edition.] Boston: L. Prang and Company, 1879.
- [9] <http://www.britishlistedbuildings.co.uk/en-157450-jacobean-wing-east-and-victorian-wing-no>.
- [10] “The manner of designing with which we are now concerned never aspired to a rigid syntax, and although most commonly labeled Domestic Revival or *Queen Anne*, contained elements frequently drawn from other periods and other countries”. **Buildings of the Domestic Revival and later: Survey of London**. Vol. 38. South Kensington Museums Area, 1975, p. 325-348. URL: <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=47539>
- [11] Peter Thornon – **L’ Époque et son Style**. Trad. por Jean-François Allain. Paris: Flammarion, 1986, p.311.
- [12] Habitações construídas em tijolo segundo a tradição holandesa introduzida em Inglaterra, com coberturas em telha vermelha, janelas mais horizontais destacando-se por vezes da fachada formando bay-windows, grandes chaminés (autênticos torreões) e madeiras pintadas de branco.
- [13] «It was thought at first that the houses built in the reign of *Queen Anne* (1702-1714) would have most offer in this connection. So the catchword “*Queen Anne*” came into being to describe the new movement, which retained this label for decades. What was in fact described was the smaller house of the seventeenth and eighteenth centuries, large numbers of which had survived all over the country and had only been overlooked because of their plain appearance.» Hermann Muthesius - **The English House** [Das English Haus. Berlin: Wasmuth, 1904]. London: Frances Lincoln Publishers, 1987, p.16.
- [14] Peter Thornon — **L’ Époque et son Style**. Trad. por Jean-François Allain. Paris: Flammarion, 1986, p.311.
- [15] « Sheraton reigns once more in drawing-room and bedroom, Chippendale chairs in the dining-room.(...) The furniture of that period is still perfectly adequate to the needs of the modern English house.” Hermann Muthesius - **The English House** [Das English Haus. Berlin: Wasmuth, 1904]. London: Frances Lincoln Publishers, 1987, p.195.
- [16] Hermann Muthesius - *Ibidem*, p.161.
- [17] Peter Thornon — **L’ Époque et son Style**. Trad. por Jean-François Allain. Paris: Flammarion, 1986, p.315.
- [18] “He invariably uses traditional forms, though he is no longer bound by them: he takes liberties with and uses them only as instruments for his own ideas.” Hermann Muthesius - **The English House** [Das English Haus. Berlin: Wasmuth, 1904]. London: BPS Professional Books, 1987, p.22.
- [19] John Pile – **A History of Interior Design**. 3rd edition. New Jersey: John Wiley & Sons, 2009, p.254.
- [20] Rosemary Hill – Sweetness and light. **The Guardian** (Saturday 29 March 2008).
- [21] A composição dos interiores reflectia-se nas volumetrias assimétricas demarcadas pelos volumes salientes correspondentes aos recantos. Era frequente o recurso ao tijolo vermelho à vista ou telhas como revestimento decorativo, chaminés elevadas num estilo ainda gótico, janelas e portas enquadradas por aparelho rusticado, estas últimas rematadas por arcos quebrados ou de volta perfeita.
- [22] John Pile – **A History of Interior Design**. 3rd edition. New Jersey: John Wiley & Sons, 2009, p.254.
- [23] Peter Thornon — **L’ Époque et son Style**. Trad. por Jean-François Allain. Paris:

- Flammarion, 1986, p.312.
- [24] John Pile – **A History of Interior Design**. 3rd edition. New Jersey: John Wiley & Sons, 2009, p.271.
- [25] Um dos fundadores, juntamente com William Holman e John Everett Millais, da irmandade pré-rafaelita, grupo artístico formado em Inglaterra em 1848, que se dedicava principalmente à pintura. Espécie de confraria medieval, como reacção à arte académica que seguia os moldes dos artistas clássicos do Renascimento. Devolver à arte a pureza e honestidade do Gótico final e Renascimento Inicial. Eram chamados de pré-rafaelitas por se inspirarem na arte anterior a Rafael, artista que tanto influencia a academia.
- [26] “The aesthetic movement stood in stark and sometimes shocking contrast to the crass materialism of Britain in the 19th century. “Art for art’s sake” was its battle cry, a slogan that originated with the French poet Théophile Gautier.” Fiona MacCarthy - **The Aesthetic Movement. The Guardian** (Saturday 26 March 2011).
- [27] “(...) the slender lily with the pendent flowers that he is so fond of introducing into his paintings, the long, swan-like necks of his female figures, the broad treatment of the full garment , the meditative, calm, dreamy expression of the faces.” Hermann Muthesius - **The English House** [Das English Haus. Berlim: Wasmuth, 1904]. London: BPS Professional Books, 1987, p.161.
- [28] Hermann Muthesius – Ibidem, p.162.
- [29] Em 1877 seria publicado um catálogo de desenhos de Godwin.
- [30] S.Tschudis Madsen– **Art Nouveau**. Trad. por Ângelo de Sousa. Porto : ED.Inova, 1967, p.62.
- [31] S.Tschudis Madsen – Ibidem.
- [32] Fiona MacCarthy - **The Aesthetic Movement. The Guardian** (Saturday 26 March 2011).
- [33] Hermann Muthesius - **The English House** [Das English Haus. Berlim: Wasmuth, 1904]. London: BPS Professional Books, 1987, p.161.
- [34] Hermann Muthesius - Ibidem, p.169.
- [35] “(...) in the early days the Frenchmen called it Modern Style, thus expressing the idea that the movement was English in its origin. “One says Modern Style,” a French connoisseur of applied-art problems writes in 1901, “in order to remind oneself the British origin.” Emille Gallé, too, used the name, and likewise Emile Bayard in the last volume of his series *L’Art de reconnaître les Styles*.” S.Tschudis Madsen – **Sources of Art Nouveau**. New York: George Wittenborn Inc, 1956, p.81.
- [36] S.Tschudis Madsen – **Art Nouveau**. Trad. por Ângelo de Sousa. Porto : ED.Inova, 1967, p.71.
- [37] Madsen identifica outras raízes, nomeadamente o movimento pré-rafaelita, o revivalismo gótico, o revivalismo céltico, desde William Blake até Walter Crane, do orientalismo ao simbolismo e ao historicismo. S.Tschudis Madsen – Ibidem, p.14.
- [38] S.Tschudis Madsen – Ibidem, p.14.
- [39] S.Tschudis Madsen – Ibidem, p.74.
- [40] “If plants are employed as ornaments they must not he treated imitatively, but must be conventionally treated, or rendered into ornaments.” Christopher Dresser – **Principles of Decorative Design**. 3rd ed. London, Paris & New York: Cassel Petter & Galpin, 1873, p.24.
- [41] «The number of centres necessary to the formation of a curve increases, the difficulty of detecting its origin also becomes greater, and the variety which the curve presents is also proportionally greater.” Christopher Dresser – Ibidem, p.23.
- [42] John Pile – **A History of Interior Design**. 3rd edition. New Jersey: John Wiley &

- Sons, 2009, p.277.
- [43] John Pile – Ibidem, p.275.
- [44] Peter Thornon — **L' Époque et son Style**. Trad. por Jean-François Allain. Paris: Flammarion, 1986, p.312.
- [45] “You will also discover that he believes in the importance of one or two large rooms large, that is to say, in proportion to the dimensions of the whole building instead of a lot of little rooms and narrow, unnecessary passages.” The revival of English Domestic Architecture VI: the work of Mr. C.F. A. Voysey. Studio. London: The Studio. Vol. 11 (1897), p.20.
- [46] Hermann Muthesius - **The English House** [Das English Haus. Berlim: Wasmuth, 1904]. London: BPS Professional Books, 1987, p.42.
- [47] “(...) when pattern is required for textiles, papers, or what not, the same artist who is unflinching in repressing it when he believes it will be superfluous, revels in the beauty of intricate line and complex colour when the occasion justifies it.” The revival of English Domestic Architecture VI: the work of Mr. C.F. A. Voysey. **Studio**. London: The Studio. Vol. 11 (1897), p.22.
- [48] John Pile – **A History of Interior Design**. 3rd edition. New Jersey: John Wiley & Sons, 2009, p.278.
- [49] O tapete de sala, designado de Lily & Vine design, foi exposto na exposição da Arts & Crafts Society em 1896, primeiro ano de colaboração de Voysey com Alexander Morton, fundador da Donegal Carpets. http://www.fitzdecarts.com/voysey_rug_designs.htm
- [50] “It is not the only way in certain circumstances it may not even be the best way but it is a very good plan to take it as a working rule, that all mere ornament is to be viewed with suspicion, and that if even Owen Jones's advice "decorate your construction, do not construct your decoration" holds a still greater truth— that given the right artist, the construction may be in itself sufficiently beautiful to require no added adornment.” The revival of English Domestic Architecture VI: the work of Mr. C.F. A. Voysey. **Studio**. London: The Studio. Vol. 11 (1897), p.25.
- [51] Onde a sua obra **Houses and Gardens** seria publicada.
- [52] “But in Baillie Scott's work each room is an individual creation, the elements of which do not just happen to be available but spring from the over-all idea. Baillie-Scott is the first to have realized the new idea of the interior as an autonomous work of art.” Hermann Muthesius - **The English House** [Das English Haus. Berlim: Wasmuth, 1904]. London: BPS Professional Books, 1987, p.51.
- [53] “At the same time he invests all his rooms with the most intimate, poetical and concentrated feeling that they are for living. He never thinks in terms of rooms without furniture, but in planning always imagines the room as it will be when it is fully furnished and occupied. Thus every square foot of space is considered in the light of its suitability for living in (...).” Hermann Muthesius - Ibidem, p.49.
- [54] “Too often, the large house with its collections of furniture and ornaments degenerates into a private museum (...). The true place of Art is in the service of everyday life, and beautiful furniture should be found fulfilling its function in the home rather than crowded in the museum, where the worship of its beauties becomes a kind of dilettante cult.” Baillie-Scott - **Houses and Gardens** (London: George Newnes Limited Southampton St. Strand, 1906), p.12-13.
- [55] Hermann Muthesius - **The English House** [Das English Haus. Berlim: Wasmuth, 1904]. London: BPS Professional Books, 1987, p.46.
- [56] « He thinks in colour since the beginning. In his simpler pieces of furniture the shade

- of the untreated oak is allowed to stand, others are stained more colourfully (green, red or blue) and are decorated with simple painted ornament. Yet more luxurios pieces have polychrome ornament inlaid in finely coloured woods.” Hermann Muthesius - **The English House** [Das English Haus. Berlin: Wasmuth, 1904]. London: BPS Professional Books, 1987, p.49.
- [57] « (...) his plant patterns were never distort like Mackintosh’s, or simplified like Voysey’s, but were drawn from close observation, so they communicated their natural beauty. » Diane Haigh -**The Artistic House**. West Sussex: John Wiley & Sons, 2004, p.65.
- [58] S.Tschudis Madsen – **Art Nouveau**. Trad. por Ângelo de Sousa. Porto : ED.Inova, 1967, p.17.
- [59] “English proto-Art Nouveau foreshadowed the Continental movement, but remained an English phenomenon – an off-shoot of the Arts and Crafts Movement with emphasis on linear and floral decoration. It was in the milieu of the late pre-Raphaelite illustrators and designers that English proto-Art Nouveau came into being, and for this reason it is two-dimensional in character and largely confined to a flat surface, and to books. It was floral in inspiration and linear in essence, and it seems natural therefore to seek its origin in the contemporary cult of plant and line.” S.Tschudis Madsen – **Sources of Art Nouveau**. New York: George Wittenborn Inc, 1956, p.163.
- [60] S.Tschudis Madsen – **Art Nouveau**. Trad. por Ângelo de Sousa. Porto : ED.Inova, 1967, p.14.
- [61] Anne Massey – **Interior design of the 20th century**. London: Thames and Hudson, 1994, p.52.
- [62] Hermann Muthesius - **The English House** [Das English Haus. Berlin: Wasmuth, 1904]. London: BPS Professional Books, 1987, p.50.