

Por um novo corpo, por um novo olhar.

Uma análise da obra de Adolf Loos.



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Departamento de Arquitectura da FCTUC em Junho de 2013
sob a orientação do Professor Doutor Paulo Providência

ANA FILIPA MADEIRA DE OLIVEIRA NETO

Por um novo corpo, por um novo olhar.

Uma análise da obra de Adolf Loos.

À Mãe e à Zeza.

Agradeço ao Professor Paulo Providência, a quem este trabalho deve praticamente tudo.
Pela disponibilidade e referência.

À mãe, pelo universo. Aos putos. Ao pai e ao Barroso, pela força constante. Ao Pedro, por caminhar de mão dada. À Pipas, pela persistência. À Cris, pela revisão e não só. À Teresa, em especial. À Daniela, ao Nuno, ao Vítor, ao Pina e à Sílvia, por todas as horas. Ao Nina, pela amizade, oportunidade e paciência.

| | | |
|----------|--|-----|
| 0 | Introdução | 13 |
| 1 | Uma nova visão artística | 23 |
| | O pensamento subjectivo | 27 |
| | O fim do corpo espartilhado | 35 |
| | A urna e o penico | 41 |
| 2 | <i>Raum</i> (espaço) | 61 |
| | Percepção: revolução copérnica do observador | 61 |
| | Teoria da Empatia | 69 |
| | A essência da criação arquitectónica | 77 |
| | O homem é a medida de todas as coisas | 89 |
| 3 | Por um novo corpo, por um novo olhar | 95 |
| | Obra. Processo, desenho e ocupação | 99 |
| | Espaço. Movimento, continuidade e ritmo | 109 |
| | Diferenciação, ambiência e hierarquia | 119 |
| 4 | O decisivo acontece, apesar de tudo | 143 |
| 5 | Bibliografia | 151 |
| 6 | Multimédia | 165 |
| 7 | Fontes das imagens | 166 |
| 8 | Paralelismos convergentes | 175 |

“Nenhuma cultura deve importar-nos se não contribuir para sermos nós mesmos.”¹¹

¹¹ SENA, Jorge de *apud* FIGUEIRA, Jorge – Conferências “*Fernando Távora: Modernidade Permanente*”, Guimarães: 22 de Novembro de 2012.

0 Introdução

As mudanças intelectuais demoram o seu tempo a maturar pelo que a origem do que chamamos *Modernidade* não está tão próxima como podemos crer. Aprendemos ao longo do curso de Arquitectura, nomeadamente na cadeira de História da Arquitectura Contemporânea, que, de forma simplificada, o Movimento Moderno tem o seu germen na época *Arts and Crafts*/Arte Nova ou na produção singular de arquitectos como Adolf Loos. Estas abordagens enfatizam aspectos de natureza estilística mas, na nossa experiência de projecto, sabemos que aquilo que nos diferencia ou aproxima desses inícios do modernismo está mais relacionado com aspectos decorrentes de como concebemos a arquitectura tais como o significado da construção, o papel da função no projecto ou o espaço arquitectónico enquanto desejo de adequação ao uso e vivência. Entre esses aspectos, o espaço é porventura, do ponto de vista ontológico, o que adquire predominância. O presente trabalho pretende volver até esse início de século XX, de modo a perceber onde se encontra raiz da moderna ideia de espaço.

Gottfried Semper (1803-1879), “o melhor arquitecto da sua época”², abordava o espaço em muitos dos seus escritos e, ainda que não lhe tenha dado uma importância destacável, despertava a consciência nos seus sucessores, levando a que o primeiro reconhecimento de uma ideia consciente de espaço arquitectónico fosse formulada, entre 1873 e 1893³, por autores como: Robert Vischer (1847-1933) em “Sobre o Sentido Óptico da Forma: uma contribuição para a Estética” (*Über das Optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik*, 1873), onde introduzia o termo *Einfühlung*; Heinrich Wölfflin (1864-1895), que questionava como poderia a arquitectura expressar emoções ou estados de espírito em “Prolegómenos para a Psicologia da Arquitectura” (*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 1886); Adolf Hildebrand (1847-1921) que, em “O problema da Forma nas Belas Artes” (*Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, 1893), estabelecia a dicotomia entre cinestésico e visual. A obra deixava, neste contexto, de ser interpretada como algo estático para ser algo que responde às diferentes formas de percepção⁴. O movimento do corpo é encarado como central pois é ele que define o espaço o que levou August Schmarsow (1853-1936), em “A Essência da Criação Arquitectónica” (*Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, 1893), a defender que a arquitectura não pode ser entendida excepto quando experimentada, algo que não se resume a uma questão de percepção visual mas ao corpo em movimento, à cinestesia.⁵

A obra de Adolf Loos (1870-1933) constitui um novo entendimento da arte de projectar, algo que a sua teoria do *Raumplan* parece realçar: esta dissertação pretende, assim, demonstrar os fundamentos bem como as consequências dessa concepção, que incorpora o movimento como terceiro elemento.

O objectivo passa por explorar a origem do subjectivismo e intencionalidade kantiana, da simbologia e dinamismo da visão de Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Gottfried

² Segundo Friedrich Nietzsche.

³ MALLGRAVE, H. F. - *Gucci or Göller? Architectural Theory Past and Present*, p.15.

⁴ Entenda-se que percepção não corresponde apenas a visão mas também a outros sentidos: visão, audição, olfacto, sentido vestibular (responsável pelo equilíbrio), sentido de cinestesia, paladar, contacto físico, pressão profunda, calor, frio e dor.

⁵ Uma vez que esta questão tem a sua génese em diferentes autores do século XIX, é relevante mostrar que estas teorias configuram ainda hoje uma linha de pesquisa viável. Não se pretende, no entanto, restringir a discussão a estes autores, mas perceber de que modo os conceitos elaborados se encadeiam numa teoria do espaço.

Semper, da Teoria da Empatia e da corporeidade de Schmarsow e perceber as suas consequências no campo da arquitectura. Pretende-se abordar as teorias em torno dos conceitos de *Raum* (espaço) e *Bekleidung* (revestimento), enunciadas nas últimas três décadas do século XIX, e perceber as implicações que tiveram na prática arquitectónica, nomeadamente na formulação do conceito de *Raumplan* e em particular nas habitações projectadas por Loos, numa posição que valorize as atitudes subjectivas de apreensão espacial e a sua respectiva inclusão no acto de projectar.

Paralelamente, neste século, as mudanças no campo da fisiologia levavam a um novo entendimento da percepção e do corpo, algo que, de igual modo, se reflectiria nestas teorias.

Posteriormente, tendo o corpo e o seu ritmo como ponto de partida⁶, ou seja, encarando o movimento como elemento de concepção do espaço, demonstra-se pertinente estudar a obra de Adolf Loos como figura presente no enredo desta amálgama cultural e de produção filosófica, tentando apreender como funciona uma das primeiras obras arquitectónicas consciente do moderno conceito de espaço. Em suma, Loos assume uma importância primordial como intelectual, teórico e escritor, além de criador. É nos seus escritos irónicos, os quais demonstram o seu espírito inquieto, que nos é possível encontrar origens filosóficas de determinados conceitos e transportá-las para as suas obras arquitectónicas, para a sua teoria do *Raumplan*, segundo a qual, em arquitectura, o que comanda, o que realmente vale é o espaço, pois requer a vivência que resulta do movimento influenciado pelas distâncias, volumes, luzes, cores, projecções, além das expectativas do habitante.

A apreciação estética e técnico-construtiva dos edifícios é, de longe, tema predominante nas discussões da teoria da arquitectura. A condição espacial⁷ surge, demasiadas vezes, como descritiva. “Todo o resto é importante, ou melhor, pode sê-lo, mas é função da

⁶ O que nos leva ao estudo da *Euritmica* de Jacques Dalcroze e dos cenários que Adolph Appia desenha para as peças do primeiro.

⁷ Bruno Zevi (*op. Cit.*) recorre a um capítulo de carácter introdutório para ressaltar que “o espaço, protagonista da arquitectura” [p. 17], o “vocabulário tridimensional que inclui o homem” [p. 17], o espaço onde os “homens andam e vivem” [p. 18] é o que a distingue das outras artes e propõe-nos o passeio arquitectónico como ferramenta de análise da arquitectura pois o espaço “não pode ser conhecido e vivido a não ser por experiência directa” [p. 18].

concepção espacial. Todas as vezes que, na história e na crítica, se perde de vista essa hierarquia de valores, gera-se a confusão e se acentua a desorientação em matéria de arquitetura.”⁸ Assim, urge recuperar o tema da condição espacial e as suas implicações na vida humana, não limitando o entendimento do espaço arquitectónico aos seus aspectos utilitários e tecnológicos mas percebendo os seus valores sensoriais e intuitivos.

A dissertação está dividida em três momentos principais, sempre suportados por ideias de Adolf Loos que se destacarão, em itálico, ao longo do texto. Os dois primeiros, *cultura* e *euritmia*, introduzem os conceitos para o desenvolvimento do terceiro, onde se apresentam aspectos da obra de Adolf Loos à luz do que é tratado anteriormente.

O primeiro pretende constatar o nascimento de *uma nova visão artística* através do enquadramento das transformações culturais e filosóficas que se iniciam no século XVIII e se estendem ao século XIX.

Para ilustrar o contexto sobre o qual trabalhamos socorremo-nos da ideia *loosiana* de que *o corpo é cultura*, e de que a maneira como este se adorna é símbolo do avanço/atraso cultural de um povo.

Posteriormente, demonstra-se importante perceber a origem do conceito de espaço (*Raum*) como entidade e os princípios gerados a partir do seu estudo; é essencial, no âmbito da arquitectura, uma avaliação da forma dos espaços e da interacção destes com o nosso corpo, uma vez que a dimensão e o valor da espacialidade são naturalmente dados pelo corpo - pelo modo como ocorre a acomodação do corpo ao espaço e pelo modo como este corpo, objecto inserido no espaço, o percebe enquanto se move.

Para isso, na segunda parte, exploram-se os conteúdos teóricos em torno das ideias de percepção e espaço, de corpo e ritmo e as consequências filosóficas que tiveram na época.

Nesta linha de pensamento, aborda-se o conceito de *Euritmia*, que se traduz no tempo e no espaço, e procura-se um paralelo entre as obras de Adolph Appia (1862-1928) e os *cenários* de Loos, buscando provar que em ambas as obras o espaço é determinado pelo *ritmo*.

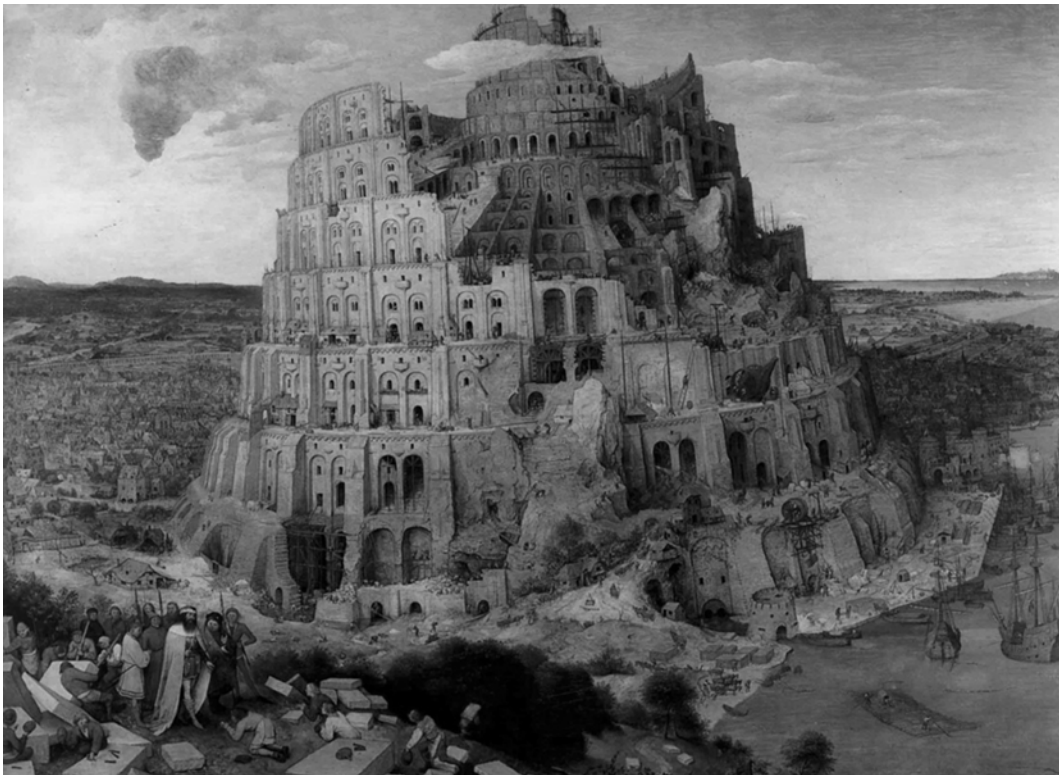
⁸ ZEVI, Bruno - *Saber Ver a Arquitectura*, p. 18.

A última parte é referente ao estudo do *Raumplan*, como conceito contaminado por estas teorias. Partindo do pressuposto que "o único legado que o arquitecto pode deixar é o que foi construído"⁹, faz-se uma análise da obra de Loos segundo as características que acreditamos defini-la.¹⁰

Procura-se, portanto, demonstrar que a modernidade da sua arquitectura é fruto de um ambiente cultural e filosófico muito próprio, dando origem a uma obra *pura*, de carácter simbólico, em que o plano do habitar é notoriamente produto de um esquema sensorial construído através da forma do espaço arquitectónico e pelo modo como este é "vestido". Por fim, em jeito de conclusão, pretende-se demonstrar a importância da sua obra, tanto teórica como prática, na História da Arquitectura – uma obra que se propõe recuperar o curso natural da História, "não obstante" da apologia por uma modernidade.

⁹ HERZOG, Jacques - *Adolf Loos: Our Contemporary: Yehuda E. Safran Interviews* [Video], 2012.

¹⁰ Mais concretamente, de edifícios habitacionais que se demonstram representativos destas.



Torre de Babel
Pieter Brueghel, 1563

*“Tempora mutantur, nos et
mutantur in illis!
Os tempos mudam e nós mudamos
com eles.”¹¹*

1 Uma nova visão artística

O século XIX é commumente conhecido como um século sem estilo próprio, que nada de novo trouxe à arquitectura.¹² Gottfried Semper empregava uma analogia à Torre de Babel para descrever as condições do seu tempo¹³, comparando uma confusão babilónica de estilos ao caos gerado pelas diferentes línguas neste episódio bíblico.

O interesse pela História e pelas suas descobertas na época Contemporânea (como as escavações de Herculano em 1738 e de Pompeia em 1748¹⁴), o nacionalismo político e a valorização das tradições e raízes nacionais nos Movimentos Românticos, a exaltação do instinto e do misticismo, as desilusões provocadas pelo liberalismo e pela industrialização e

¹¹ LOOS, Adolf – *O calçado*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 117.

¹² Segundo Giedion (1982, p. 292), “Há décadas inteiras, na segunda metade do século XIX, em que não se encontra trabalho arquitectónico significativo. O ecletismo sufocou toda a energia criativa.” Os revivalismos que dominaram a arquitectura europeia, dominaram também a construção dos edifícios da Ringstraße, a avenida que substituíra a muralha, em Viena, e despoletavam duras críticas no seio dos intelectuais vienenses.

¹³ MALLGRAVE, H. F. - *Gucci or Göller? Architectural Theory Past and Present*, p. 6.

¹⁴ ECO, Umberto; MICHELE, Girolamo de - *História Da Beleza*, p. 244. Foi a partir da segunda metade do século XVIII, que se consolidou uma etapa fundamental na formação dos artistas eruditos, entre os quais o arquitecto: a *romaria* às ruínas e vestígios romanos e gregos.



Parlamento
Ringstraße, 2011

o desejo de fuga ao presente explicam a tendência para os estilos históricos que predominou na segunda metade do século XIX.

Segundo Mallgrave, a proliferação do conhecimento e a exaustão provocada pelo historicismo, questões olhadas normalmente como pejorativas, vêm reestruturar todo o diálogo artístico e conseqüentemente erguer novas questões estéticas.¹⁵

“O homem profundo afundou-se (...) noutra período histórico, e encontrou a felicidade fingindo que era grego, simbolista medieval ou renascentista.”¹⁶ Efeito da tentativa dos intelectuais em lidar com as conseqüências das Guerras Napoleónicas e, mais tarde, da industrialização, a nostalgia de um passado imaginado surgia como fenómeno alargado a todo o continente.¹⁷ A afinidade procurada pelos alemães numa Grécia ideal não foi mais que o resultado de um sentido político-económico de inferioridade produto da repressão napoleónica, principalmente na Prússia, que levou à procura da cultura grega como fonte refundadora da afirmação germânica, uma alternativa para a construção de uma identidade cultural.¹⁸

O filelismo atingia, assim, um nível bastante elevado¹⁹, encontrando na *tragédia* um veículo de educação para nutrir sensibilidade ética e política²⁰, adequada à época, e segundo o qual diversos filósofos²¹ procuravam investigar questões como “o sentido da história, a natureza e o fundamento da ética, o papel da Alemanha, e por vezes, as relações entre os três”²².

¹⁵ MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, p. 2-3.

¹⁶ LOOS, Adolf - *Interiores*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 61.

¹⁷ LEBOW, Richard Ned - *Germans and Greeks*. Em: *The Politics and Ethics of Identity*, p. 151-182.

¹⁸ A redescoberta da Grécia não se dá até à Renascença, pois a Europa, até este período, era praticamente leiga no que toca à antiguidade grega. É apenas no século XIX, com a tradução de alguns textos para Inglês que se inicia o verdadeiro frenesim no estudo desta cultura. Durante este século, apesar dos esforços do historiador suíço Jacob Burckhardt para desmistificar o entendimento altamente romantizado que tomara rumo, o fascínio pela Grécia continuou, especialmente na Prússia e na Alemanha protestante. A Grécia surgia como a era na qual pensamento, razão e sensível coexistiam em perfeita harmonia.

¹⁹ Esta adoração da Grécia era inicialmente confinada a uma elite, mas rapidamente se espalhou uma vez que esta estava ligada a instituições do estado, acabando por se enraizar no sistema educativo.

²⁰ LEBOW, Richard Ned - *Germans and Greeks*. Em: *The Politics and Ethics of Identity*, p. 151-182.

²¹ Schelling, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Benjamin e Arendt, por exemplo.

²² LEBOW, Richard Ned - *Germans and Greeks*. Em: *The Politics and Ethics of Identity*, p. 151-182.



As tumbas dos antigos heróis
Caspar David Friedrich, 1812

“De há um século e meio para cá que recebemos a nossa cultura da parte de terceiros: dos franceses. Nunca nos opusemos à sua liderança. Agora que nos demos conta de que fomos enganados por eles (...). Andarmos a reboque dos franceses parecia-nos muito agradável.”²³

O Iluminismo, porta-estandarte da Revolução Francesa, ganhava, como forma de resistência, opositores que viam a razão *per se* como redutora das aptidões do Homem. Immanuel Kant (1724-1804) é visto como o responsável pela bifurcação Iluminismo/Contra-Iluminismo: não excluindo a razão, atribui grande poder à beleza e natureza, uma vez que intuição e criatividade podem levar a entendimentos que são inacessíveis ao campo da ciência. A experiência de beleza, para Kant, resulta da harmonia entre imaginação e compreensão, sem a intervenção de conceitos constrangedores, sem *intencionalidade*. Portanto, razão e sentimento, duas partes do ser, podem estar em concordância e fornecer uma base sólida para a moralidade.

Esta preocupação resulta na distinção, no século XIX de duas escolas do pensamento alemão: a idealista – ligada às significações da forma - e a formalista – que desprovia o modo de percepção das formas de referências externas.²⁴

O dualismo kantiano levou os seus sucessores, como Friedrich Schelling (1775-1854) e Hegel (1770-1831), a procurarem construir uma base mais sólida e identificar a ponte entre fenomenal e empírico. Segundo Hegel, o mundo só é perceptível via sujeito, a inter-relação sujeito/objecto não existe, o que importa é a maneira como o sujeito concebe o mundo. O idealismo busca, então, uma relação entre mundo e sujeito mediada por sentimentos, em vez de conceitos, uma vez que se tentou “por tanto tempo aplicar a matemática à música e à pintura, agora que se tente o contrário.”²⁵

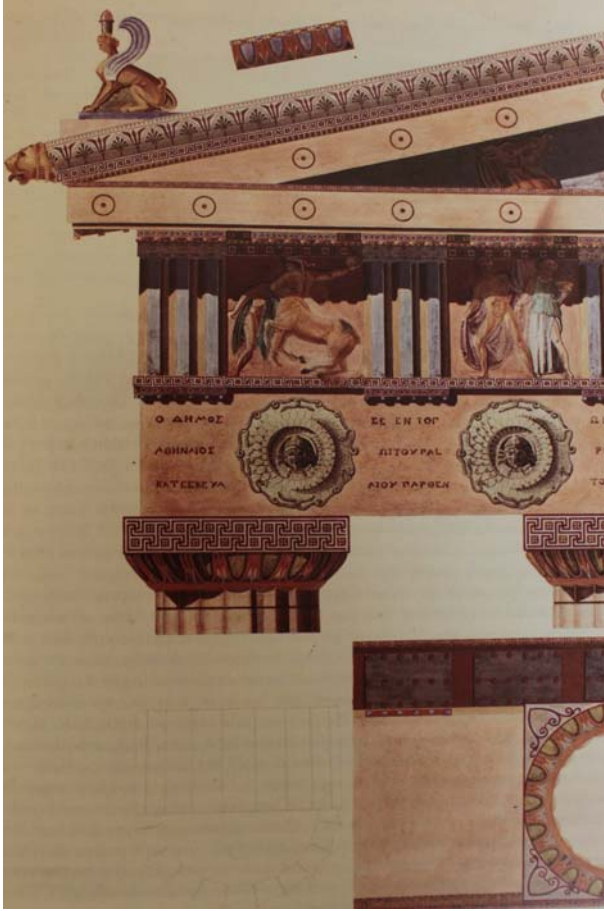
O pensamento subjectivo

A renovada concepção em que os direitos do sujeito começaram a definir de modo pleno a experiência do belo surgiram, então, num ambiente de crescente interesse pela arqueologia,

²³ LOOS, Adolf – *Os Plumbers*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 100-101.

²⁴ Adrian Forty afirma, em “*Words and Building: a vocabulary of modern architecture*” (p. 157), que foi por volta de 1830 que o pensamento estético filosófico se dividiu nestas duas escolas.

²⁵ SCHLEGEL *apud* LEBOW, Richard Ned - *Germans and Greeks*. Em: *The Politics and Ethics of Identity*, p. 151-182 [tradução livre]: “*One has tried for so long to apply mathematics to music and painting; now try it the other way around.*”



Esquema de cores do Parténon
Gottfried Semper, 1836

que se tornou pura moda na segunda metade do século XVIII, produzindo uma forte alteração no gosto Europeu: “descobre-se que a Beleza clássica é, na realidade, uma deformação operada pelos humanistas e, ao rejeitá-la, entra-se na busca da ‘verdadeira’ antiguidade”²⁶.

Neste contexto, da descoberta da *verdadeira* antiguidade, surgiu o debate sobre a Policromia. Na visão de Johann Winckelmann (1717-1768), a essência da beleza do templo grego estava na sua pureza formal e na brancura do mármore iluminado pela luz, em contraposição às artes bárbaras, imperfeitas e ornamentadas. Porém, nos anos 30 do século XIX, Jacques Ignace Hittorff (1792-1867) apresentava desenhos do templo de Empédocles, onde os elementos eram ornados com cores brilhantes. Gottfried Semper, que se encontrava a estudar em Paris quando Hittorff apresentava a sua controversa teoria, ingressava, pouco tempo depois, em 1834, numa viagem rumo a Sul que o levava a escrever “*Observações preliminares sobre arquitetura e escultura policromada na Antiguidade*” (*Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*).²⁷ As imagens de templos coloridos, como a do templo de Empédocles de Hittorff ou a do Pártenon proposta por Semper, deitavam por terra a visão de Winckelmann e da sua geração.

No entanto, as reflexões insubmissas à dominadora tendência sobre arte surgiram um pouco antes, principalmente por mão de outros que não artistas - filósofos, críticos e escritores -, abrindo caminho numa direcção focada no subjectivismo e sensibilidade.²⁸

Foi no Iluminismo britânico - David Hume (1711-1776)²⁹, mais concretamente - que se começou por constatar que “a beleza não é uma qualidade das coisas em si mesmas: só existe na mente que as contempla e cada mente percebe uma Beleza diferente”³⁰. As suas ideias foram adoptadas por filósofos do Iluminismo francês, ainda que estes permanecessem com a convicção de que o entendimento do mundo através do cérebro seria relativamente fiel ao mundo exterior. No entanto, Kant iria provar o contrário com a

²⁶ ECO, Umberto; MICHELE, Girolamo de - *História Da Beleza*, p.244.

²⁷ MALLGRAVE, Harry Francis - *Architectural Theory: An Anthology from Vitruvius to 1870*.

²⁸ WITTKOWER, Rudolf - *Classical Theory and Eighteenth-century Sensibility*. Em: *Palladio and English Palladianism*, p. 193.

²⁹ Filósofo iluminista escocês, Hume teve profunda influência em Kant.

³⁰ HUME, David *apud* ECO, Umberto; MICHELE, Girolamo de - *História Da Beleza*, p.247.

sua aproximação às questões do belo, abrindo possibilidades à subjectividade do acto estético.

De acordo com Kant, nós compomos activamente forma e espaço³¹ na nossa esquematização do mundo. Estes conceitos são construções mentais do observador, a condição subjectiva sob a qual opera a percepção sensorial; não são tanto imagens correspondentes a uma realidade exterior mas uma maneira segundo a qual ordenamos/arranjamos os objectos que percebemos - uma idealização transcendental.³²

Esta teoria foi desenvolvida na “*Crítica da Faculdade do Juízo*” (1790)³³, onde defendia que a apreciação estética se fundamentava em sentimentos de prazer e dor: temos prazer quando uma forma desponta uma harmonia interior, olhamo-la com desprezo quando isso não acontece. Estes sentimentos têm que ver com a maneira como percebemos aquela forma: o prazer que sentimos corresponde a uma certa relação harmoniosa entre a forma objectiva e a estrutura subjectiva das nossas faculdades cognitivas. O prazer proporcionado por uma flor é um prazer despreocupado com a sua finalidade, a sua beleza é *livre*, sem qualquer intuito, pelo que a nossa satisfação é pura, liberta de qualquer elemento

³¹ Ainda que, desde a construção dos primeiros abrigos, o Homem sempre tenha criado e usado espaço arquitectónico, foi apenas no final do século XIX, com o nascimento da estética como ramo da filosofia, que a ideia de espaço, como o elemento em si, passou a existir.

A questão do espaço é posta desde a Antiguidade. A filosofia grega constata a sua existência real, a sua configuração; o espaço não é uma mera extensão de ar, privada de qualidades e força. Platão e Aristóteles concebem uma ideia metafísica: Platão defende que o espaço é como um recipiente. Esta ideia estava relacionada com o conceito de *chora*, que, segundo o filósofo, seria o receptáculo material de todas as coisas. Por outro lado, Aristóteles, gera o conceito de espaço a partir da relação entre corpo e objectos ao defender que a própria existência de espaços é definida pela existência dos corpos.

Mas, apesar de já haver esta complexidade de pensamentos, os arquitectos clássicos usavam o termo sem qualquer significado tridimensional.

O heliocentrismo de Nicolas Copérnico (século XV), insere uma noção de espaço absoluto, em contraposição à concepção geocêntrica da tradição aristotélica; enquanto no século XVII, o uso de um sistema tridimensional de coordenadas por Descartes veio trazer uma alteração radical na interpretação do espaço. A polaridade entre as concepções platónica e aristotélica é, de certo modo, diluída pela distinção de Newton entre espaço absoluto e relativo: o espaço absoluto corresponde ao *chora* e o espaço relativo seria uma parte do espaço absoluto determinada pelos nossos corpos e pela sua relação com os objectos; algo que seria questionado por Gottfried Wilhelm von Leibniz (professor de August Schmarsow, cuja teoria será explorada mais adiante) que rejeitava o conceito de espaço absoluto, defendendo apenas a existência de espaço relativo.

Só no final do século XVIII, com Kant, se entende o espaço como propriedade mental segundo a qual entendemos o mundo.

³² É preciso sublinhar que, segundo Kant, a experiência estética não fornece qualquer conhecimento válido acerca do real.

³³ Obra onde procura fundar a possibilidade da formulação de juízos poder ter um carácter universal, considera o processo de como percebemos as formas de maneira a serem esteticamente agradáveis ou belas.



Rostos tatuados
John Lubbock, 1871

conceptual ou sensorial, mero resultado da organização harmónica dos seus elementos. Assim, a beleza não existe nas formas *per se* mas no processo segundo o qual elas são entendidas. É neste processo, que se exige *desinteressado*³⁴, que é possível distinguir o gosto relativo a um objecto do simples prazer proporcionado pelo mesmo.³⁵

“Poder-se-ia colocar num edifício muita coisa de imediatamente aprazível à intuição, desde que não se tratasse de uma igreja; poder-se-ia embelezar uma figura com toda a sorte de floreados e com linhas leves porém regulares, assim como o fazem os neozelandeses com as suas tatuagens, desde que não se tratasse de um homem; e este poderia ter traços muito mais finos e uma fisionomia com um perfil mais aprazível e suave, desde que não devesse representar um homem ou mesmo um guerreiro.”³⁶

Kant classificava os seres humanos, os cavalos e os edifícios como exemplos de beleza *aderente*, ou seja, como dependentes de um conceito ou de um propósito. Deste modo, sendo julgados de acordo com a sua finalidade, estes não deveriam conter elementos de pura beleza. Se nos centrarmos na questão da tatuagem percebemos que, sendo o ser humano um exemplo de beleza *aderente*, este não deve ser ornamentado com elementos da natureza pois, durante o processo de apreciação estética, o observador (sujeito) tenderá a focar-se nestes elementos, ao invés de observar o corpo (objecto) em si. No campo da arquitectura o mesmo é verdade: esta, pela sua finalidade, não deve ser decorada – tal como Loos defende nos seus escritos – pois o ornamento não permite ao observador percepcionar a verdadeira essência do edifício.

Além disso, Kant mostrava que transferimos para o acto estético a harmonia interna que pressupomos existir no mundo. O ser humano tem uma tendência natural para a organização que, inconsciente e necessariamente, opera não só na percepção dos objectos como na concepção destes a partir das nossas mãos. Ou seja, toda a realização humana tende a ser regulada pelas leis que governam a organização da nossa mente. Tendemos a obedecer a regras, regularizar e clarificar.

³⁴ Qualquer coisa que suscite conhecimento ou desejo é irrelevante para o puro julgamento estético o que quer que provoque outras sensações, como o ornamento ou a cor, são supérfluas.

³⁵ Sebenta da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (cadeira de Estética I, ano2007-2008, I semestre, prof Helder Gomes).

³⁶ KANT, Immanuel - *Crítica Da Faculdade Do Juízo*, p. 76.



Adolf Loos num curso de bobsleigh
Davos, 1911

Quando Kant centralizava o observador no acto estético, punha a descoberto potencialidades que seriam exploradas por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Arthur Schopenhauer (1788-1860), entre muitos outros. Aliás, esta aproximação ao problema da beleza, que enfatiza as sensações e a subjectividade, vai colorir a teoria estética na segunda metade do século XIX.

Por volta dos anos sessenta, uma reacção às teorias formalistas³⁷ procura compreender o papel da subjectividade na percepção da forma: simbolismo e empatia traçam este novo caminho que conduz ao entendimento do espaço como “a essência da criação arquitectónica”. Esta ênfase no conceito de espaço teria, na verdade, o seu gérmen nas teorias dos denominados filósofos da *Einfühlung* e na emergente psicologia da percepção que enfatizavam o papel do corpo no processo de percepção e representação do mundo. Aliás, o século XIX, como nenhum outro, pautou de importância o corpo, bem como os seus cuidados.³⁸

O fim do corpo espartilhado

A era industrial representa a transformação do ambiente, o desenvolvimento das cidades, a massificação, o maquinismo e o taylorismo.³⁹ O homem perdeu o contacto com a natureza e com o ritmo que lhe é próprio e rendeu-se à trepidante vida citadina.

O ritmo da vida aumentou: “*As circunstâncias sociais obrigaram a que se tivesse de andar de uma forma cada vez mais rápida de ano para ano. (...) O melhor exemplo do aumento de velocidade no andar é o facto de que o exército de Imperador Frederico andava 70 passos por minuto, enquanto um exército moderno anda 120. (...) Povos com uma cultura mais desenvolvida andam mais depressa do que aqueles que ficaram para trás.*”⁴⁰

³⁷ Johann Friedrich Herbart (1776-1841) elimina as faculdades e formas da intuição da teoria kantiana, isto é, constitui uma *teoria da forma* simplificada em que define a estética como a ciência das relações elementares entre linhas, tons, planos, cores, ideias, etc. Herbart defende a contemplação de uma forma pura em que a questão do “conteúdo” é alheia à apreciação estética que, contrariamente ao defendido por Kant, é entendida como puramente cognitiva.

Robert Zimmermann (1824-1898) defende que Herbart é o responsável por introduzir realismo na estética e por corrigir a linha subjectiva da teoria da forma de Kant, opondo-se à restrição da estética como um ideal de beleza.

³⁸ Prova disso será a realização das Primeiras Olimpíadas da Era Moderna – os Jogos Olímpicos de 1896.

³⁹ APPIA, Adolphe - *Oeuvres Complètes*. Vol. 3. 4 vols. Lausanne: Age d’homme, 1983, p. 22.

⁴⁰ LOOS, Adolf - *O calçado*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 119-120.



Ginásio da escola de Schwarzwald, onde Loos deu aulas
1914

As cidades não estavam prontas para suportar o êxodo rural e a explosão demográfica, surgindo o problema da urbanização sem planeamento, a falta de condições sanitárias e de higiene. A população vivia sem saneamento, em condições desumanas e as epidemias proliferavam exigindo reformas.

O trabalho industrial era igualmente precário: condições ferozes, horas numerosas de trabalho, baixos salários bem como exploração de mão-de-obra infantil. Trabalhar com as máquinas exigia condição física, legitimando a urgência de cuidar do operário.

Em França, diversos escritores, médicos, filósofos, começam um discurso de melhoria de vida da população, iniciando a construção do que seria o suporte do *movimento higienista*.⁴¹

As preocupações com o corpo originaram, também em França, a criação de clubes de ginástica, posteriormente à introdução da ginástica nas escolas.⁴² Prometendo um melhor bem-estar quotidiano e afastando as epidemias, estas práticas preparariam a população para o trabalho industrial; *corpo são e mente sã* originariam desenvolvimento económico para o país.

“Não demora muito sem que se invoque a ética, a higiene e, finalmente a estética”⁴³ para levantar questões sociais: ainda que postule justificação no ponto de vista da higiene e da saúde do corpo, o desejo de simplificação do vestuário feminino⁴⁴ está totalmente inscrito numa lógica de emancipação da mulher.

A Secessão tomava as rédeas no que viria a constituir a revolução do vestuário feminino, em Viena. Muitas mulheres de classe média/alta, feministas, que começavam a lutar por uma reestruturação no vestuário da mulher vienense, eram associadas aos artistas e arquitectos da Secessão.

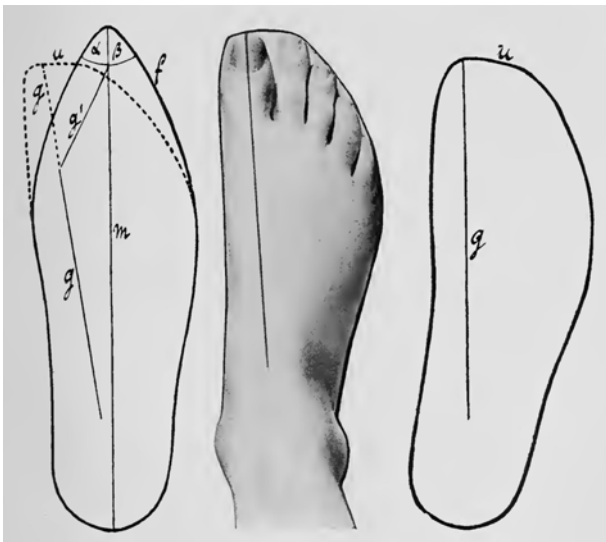
Autores como Gustav Klimt(1862-1918), Loos e Alfred Roller (1864-1935) enfatizaram o conceito central do movimento moderno segundo o qual *a forma deve seguir a função*, um princípio que deveria ser aplicado não só à arquitectura mas também à roupa: o vestido

⁴¹ A preocupação com a higiene e saúde era acompanhada por pesquisas na área científica que sustentavam as reformas higienistas. O aparecimento do bidé, em França, por esta altura, é um sintoma destas questões.

⁴² APPIA, Adolphe - *Oeuvres Complètes*. Vol. 3. 4 vols. Lausanne: Age d’homme, 1983, p. 22.

⁴³ LOOS, Adolf - *A Moda Masculina*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 47.

⁴⁴ A Revolução Francesa, clamando pela igualdade e liberdade, dava um grande impulso à reforma do vestuário na Europa Ocidental.



Lillian Gish com vestido Delphos, de Fortuny
1920 (cima)

Esquemas da relação pé/calçado,
Paul Schultze-Naumburg, 1901 (baixo)

devia adaptar-se à pessoa que o vestiria e à actividade profissional que esta teria – algo que já acontecia no desporto e cujo exemplo devia ser seguido.⁴⁵ “Só nos últimos cinquenta anos é que a mulher conquistou o direito à actividade física. (...) [Só] no século XX se concede à ciclista o direito ao uso de vestidos compridos e de calças. E assim se deu o primeiro passo rumo à aprovação social do trabalho feminino.”⁴⁶

Mariano Fortuny (1871-1949), designer que tratou do sistema de iluminação no Instituto de Dalcroze, em Hellerau, era outra das vozes cultas que clamava contra os corpos presos e deformados em prol de vestimentas saudáveis e modernas que não ocultassem a beleza da forma do corpo. Resultado do seu interesse pela arte helénica, o vestido *Delphos* era uma referência deliberada à *chiton* grega, feito para ser usado sem roupas por baixo, permitindo que o corpo (não o corpo artificial moldado pelo espartilho, mas o corpo natural) se movimentasse livremente.⁴⁷

O assunto é discutido em “A Cultura do Corpo Feminino como base para o Vestuário da Mulher” (*Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung*), em 1901, por Paul Schultze-Naumburg (1869-1949) que defendia o abandono do espartilho e da *cintura fina* em prol de um retorno às vestes livres e de contornos simples da Antiguidade. Para Schultze-Naumburg, como para Winckelmann um século antes, os gregos da Antiguidade representavam o ideal de beleza feminina e masculina.

Mas o espartilho não é tema exclusivo, também o sapato é um elemento de desconforto; nomeadamente o sapato bicudo, que trazia constrangimentos ao pé – algo que não acontecia com a sandália grega (ou os pés descalços das bailarinas que percorriam os cenários de Appia com as suas túnicas que, no limite, poderiam ser dispensadas, deixando o corpo a descoberto). Os pés, de acordo com a velocidade da passada, “logo se tornam pequenos, grandes, bicudos, largos. E logo o sapateiro faz calçado grande, pequeno, bicudo e largo”⁴⁸ pois cada época tem o seu ritmo e a roupa de dada época é uma adaptação ao ritmo da mesma.⁴⁹

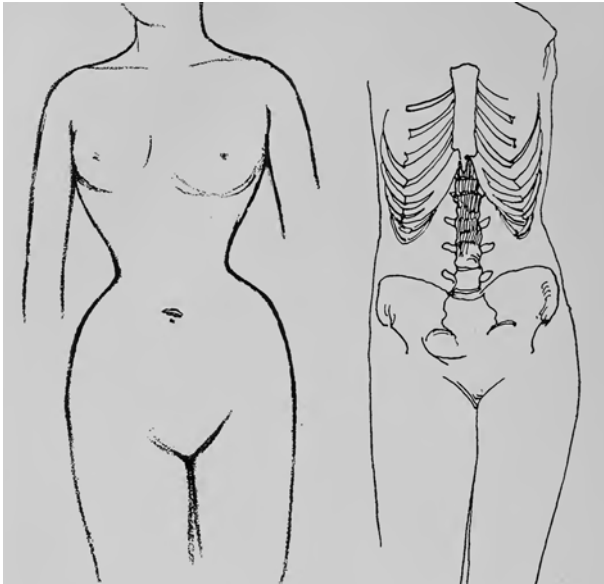
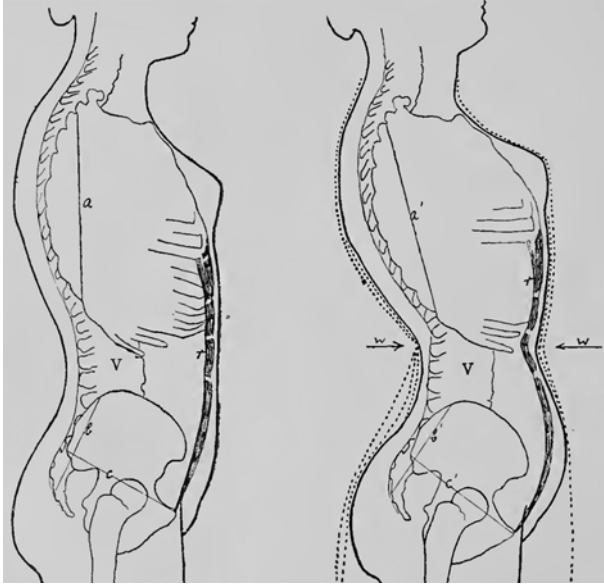
⁴⁵ WAGENER, Mary - L. *Fashion and Feminism in 'Fin De Siècle' Vienna*, p. 31.

⁴⁶ LOOS, Adolf – *Moda de Senhora*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 139.

⁴⁷ MARTÍNEZ, Maria del Mar Nicolás - *Modelo Del Mes*. *Museu del traje*, Maio de 2004. <http://museodeltraje.mcu.es/popups/05-2004%20pieza.pdf>.

⁴⁸ LOOS, Adolf – *O calçado*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 117.

⁴⁹ RASMUSSEN, Steen Eiler - *Ritmo Em Arquitectura*. Em: *Viver a Arquitectura*, 108–134.



Efeitos do espartilho no corpo da mulher
Paul Schultze-Naumburg, 1901

O que Schultze-Naumburg defende são um corpo e movimento livres e, ao fazê-lo, reitera uma mudança que trará consequências socio-culturais porque este espartilho espelha uma cultura. Na verdade, a roupa é a forma física e visível da cultura de um povo: “*Não há povo algum em que haja tantos fanfarrões como entre os alemães. Um pavão é uma pessoa para quem a roupa só serve para sobressair no seu meio.*”⁵⁰

A urna e o penico

“Tudo o que Adolf Loos e eu – ele materialmente e eu verbalmente – temos feito não é mais que mostrar a diferença entre uma urna e um penico e que é essa distinção que oferece à cultura margem de manobra. Os outros, aqueles que não conseguem fazer essa distinção, estão divididos entre os que usam a urna como penico e os que usam o penico como urna.”⁵¹

A cultura é algo que adquire um estatuto primordial nos escritos de Loos. Aliás, a importância da cultura é decorrente do debate alemão.

Winckelmann acreditava que “o único caminho para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos”⁵², antecipando na arte e literatura a origem do conceito de *Bildung* (Ilustração)⁵³.

O desejo de unificação da Alemanha e a sua aspiração a Grande Nação⁵⁴ compuseram o cenário para os principais desafios do filelenismo que, passando de ideal de uma geração a marca de *status* social (que resulta no aparecimento de uma *Bildungsbürgertum*, burguesia

⁵⁰ LOOS, Adolf – *A Moda Masculina*. Em: Ornamento e Crime, p. 47.

⁵¹ KRAUS, Karl *apud* COLQUHOUN, Alan - *The Urn and the Chamberpot: Adolf Loos 1900-30*. Em: *Modern Architecture*, p. 76.

⁵² WINCKELMAN, Johann *apud* SUAREZ, Rosana - *Nota Sobre o Conceito De Bildung (formação Cultural)*. *Kriterion*, 2005.

⁵³ Conceito que nasce no século XVIII, cunhado pelo idealismo alemão, e que buscava o cultivo da moralidade e da racionalidade, mas também da sensibilidade, enquanto ambicionava a elevação espiritual, o refinamento emocional e o aperfeiçoamento moral do indivíduo, visando a formação universal.

Além das conotações espirituais e filosóficas, *Bildung* está associado à libertação do povo alemão do sistema político pré-moderno. Johann Gottfried Herder (1744-1803), o fundador desta teoria, examina o sentimento de virtude do homem no âmbito de um conceito filosófico histórico, a ideia principal do que é o progresso em direção a um objectivo final: a *ilustração* da humanidade.

⁵⁴ A expressão de uma Grécia idealizada, em que pensamento e sentimento estavam em harmonia, era propagada por intelectuais como o historiador e arqueólogo Johann Winckelmann, o filósofo Friedrich Schiller, o filólogo Friedrich August Wolff e o fundador da Universidade de Berlim, Wilhelm von Humboldt.

ilustrada que via na “ilustração clássica” factor de diferenciação social em relação à pequena burguesia), posteriormente foi incorporado a nível institucional (nos *Gymnasien*, liceus)⁵⁵, sendo considerado parte do património nacional e símbolo de uma *alta cultura*.⁵⁶ Assente num sentido de destino comum⁵⁷, procurava a superação das diferenças sociais e a criação de uma cultura alemã una, com aspirações de se tornar uma grande potência (superior económica, moral e politicamente).⁵⁸

Também a produção artística serviu este propósito e adquiriu aspectos de história cultural. Esta é, de certo modo, a ideia que está subjacente ao “Os Dóricos” (*Die Dorier*), de 1824, de Karl Otfried Müller (1797-1840), que demonstrou que a ordem dórica não surgiu espontaneamente, antes correspondia à transposição de uma cultura para o campo da arquitectura. Esta correspondência entre produção artística e sociedade é a base da História da Cultura alemã.⁵⁹

No entanto, a procura de uma identidade cultural forte e una estava tão enraizada que, levava à revolta, em 1897, de um grupo de jovens artistas contra o que representava o *Künstlerhaus*⁶⁰ - prova da ruptura dos artistas em relação às academias e às convenções que por estas eram impostas, na procura de uma Arte adequada ao seu tempo, levando à fundação da Secessão⁶¹ em Munique (1892), em Viena⁶² (1897) e em Berlim (1899).

⁵⁵ Segundo Peter Jelavich (*op. Cit.*), Wilhelm von Humboldt (1767-1835) convenceu o Estado prussiano a adoptar o grego e o latim como fundamentos curriculares do *Gymnasium*. Humboldt, ministro da educação do Estado Prussiano, via as línguas e literatura clássicas como elementos-chave para a *Bildung*.

O processo educacional de formação cultural e intelectual dos jovens nobres na Grécia Antiga era a *Paideia*. Esta tinha por objectivo formar o homem e cidadão, através de uma formação geral. É esse ideal educacional que se torna uma das noções centrais da tradição educacional ocidental moderna.

⁵⁶ LEBOW, Richard Ned - *Germans and Greeks*. Em: *The Politics and Ethics of Identity*, p. 154.

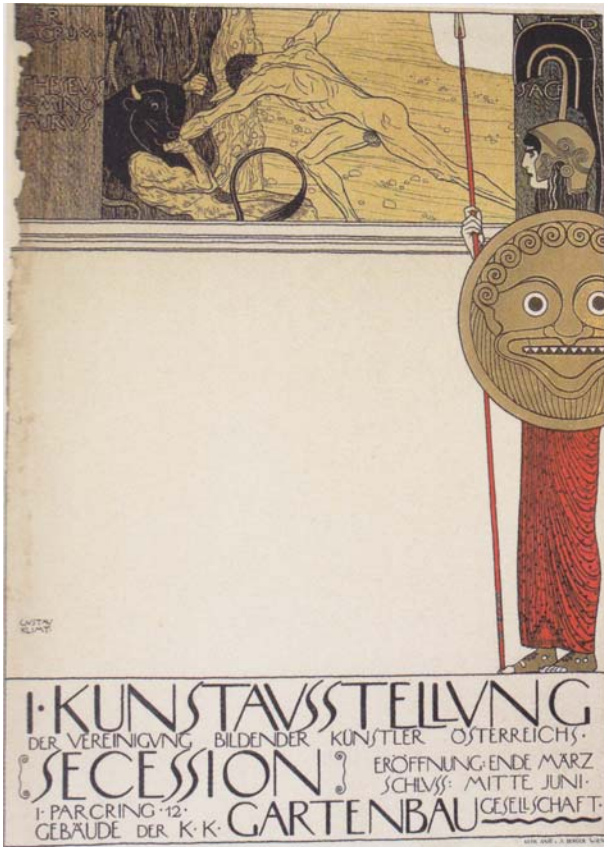
⁵⁷ ELDRIDGE, Michael - *The German Bildung Tradition*. [Em Linha]. [Consult. Janeiro 2013]. Disponível em: WWW:< <http://www.philosophy.uncc.edu/meldrid/SAAP/USC/pbt1.html>>.

⁵⁸ JELAVICH, Peter; MARCHAND, Suzanne - *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*, p.383 [tradução livre]: “*The economic will follow the intellectual conquest as a natural result, and then these two diffused phases will naturally be followed by the third stage, that of political exploitation and consolidation of the cultural values we have created.*”

⁵⁹ PROVIDÊNCIA, Paulo - *Tipo e Anti-tipo: Devir Da Forma e Expressão Orgânica*. Em: Berlim: Reconstrução Crítica, p. 81.

⁶⁰ O *Kunstlerhaus* é um edifício, construído entre 1865 e 1868, que alberga exposições de pintura, escultura, arquitectura e arte aplicada.

⁶¹ *Secessio plebis* (retirada dos plebeus ou secessão da plebe) era um poder exercido pelos cidadãos plebeus de Roma em tempos extremos. Tal como a maioria dos outros poderes na política romana, as regras e circunstâncias eram muito informais e não registadas. A *plebis secessio* correspondia a uma medida extrema, que foi usada por cinco vezes durante a República, que consistia numa saída, em massa, de plebeus de Roma,



Palas Ateneia
Gustav Klimt, 1898 (cima)

Poster da primeira exposição da Secessão Vienense
Gustav Klimt, 1898 (baixo)

Quando Gustav Klimt, em 1898, na altura da inauguração do Palácio da Secessão Vienense, apresentava *Palas Ateneia* segundo uma nova perspectiva fazia-o como um sinal de um insurgimento político-artístico, demonstrando que nas academias “é como se a própria alma dos alunos fosse retirada, corrigida, reconstruída, modelada e domada em relação ao seu corpo, em favor de um dogma absoluto”⁶³.

No *poster* da primeira exposição da Secessão Vienense, Klimt escolhia como veículo o mito de Teseus, que luta contra o Minotauro para libertar Atenas. A omnipresença dos mitos gregos revelava um interessante paradoxo presente na obra de tantos vienenses notáveis, mas a crença de que poderia haver um princípio libertador e civilizador conduzia à busca duma época “primitiva” idealizada. “Só a presença sensual e ameaçadora da força maternal, para além de punidora, de *Palas Ateneia* chega para irritar o pensamento de um ideal de cultura que gosta de repousar em valores do passado.”⁶⁴

A luta contra o academismo e os estilos historicistas, que pretendiam fazer da *Ringstraße* uma avenida à imagem dos valores da sociedade austríaca, levou Loos a juntar-se àqueles que, mais tarde, seriam os principais alvos das suas duras críticas, escrevendo sobre estes assuntos para a *Ver Sacrum*⁶⁵.

Loos criticava o sentido de *alta cultura* subjacente à *Ilustração*. Loos não via a cultura como algo erudito, não era um homem da *Ilustração*. A cultura burguesa via na Grécia um elemento de representação, em termos de necessidade pessoal, e não como fonte de conhecimento, tradição e técnica: “*Semper deve ter cravado um punhal no coração dos idealistas. Como é que estes maravilhosos vasos gregos, com as suas formas perfeitas, que pareciam ter sido criados apenas para testemunhar a necessidade que o povo grego tinha de coisas belas, devem o seu desenho a uma mera questão de utilidade?*”⁶⁶

encerrando a economia da cidade. Assim, como repara Carl E. Schorske, a Secessão impunha-se como uma plebe que desafiadoramente rejeitava o poder dos patricios.

⁶² Adolf Loos fazia parte deste grupo, tendo escrito A Cidade de Potemkin [*Die Potemkin'sche Stadt*] ainda no seu seio. Ainda que posteriormente se torne um dos seus grandes opositores, Loos nunca critica Klimt individualmente – a grande figura da Secessão – como faz com Josef Hoffmann ou Joseph Maria Olbrich.

⁶³ LOOS, Adolf – *A nossa escola de artes*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 11.

⁶⁴ FLIEDL, Gottfried - *Gustav Klimt, 1862-1918: o mundo de aparência feminina*, p. 48.

⁶⁵ A *Ver Sacrum* era a revista da Secessão e Loos chegou a publicar nela o conhecido texto “A cidade de Potemkin” (*Die Potemkin'sche Stadt*) e “Os nossos jovens arquitectos” (*Unsere jungen Architekten*), em Julho de 1898.

⁶⁶ LOOS, Adolf – *Vidro e Cerâmica*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 83.



Situla egípcia e hidria grega
Gottfried Semper, 1860-1863 (cima esq.)

Esquema de espartilho e crinolina
Paul Schultze-Naumburg, 1901 (cima dir.)

Hepworth Dixon
1897 (baixo)

A forma da hídria grega não resultou de um acto criativo momentâneo, mas de uma aperfeiçoamento, ao longo dos anos, de acordo com a sua função. Loos defendia: “*entrem na vida real para saberem o que realmente faz falta*” pois, nas academias, o que dominava era “*o perfil e o ornamento*”⁶⁷, na busca de uma arte adequada ao tempo, “moderna”. Função e forma deviam ter uma relação de interdependência.

A *forma perfeita* que o vestuário feminino procurava, o desenho da cintura estreita através do espartilho, em detrimento da ergonomia, insere-se na mesma lógica. Só por uma questão social e cultural se compreende o porquê de, mesmo depois dos debates contra o espartilho, haver mulheres que o continuam a usar e a defender: os vestidos são usados para serem exibidos em determinados espaços, como a ópera, e não se adaptam às novas actividades (funções) da mulher – entre elas o desporto.

“*Não será o apelo à sensualidade, mas a independência económica e espiritual da mulher, conquistada pelo trabalho, a assegurar a sua igualdade em relação aos homens.*”⁶⁸ Algo que está de acordo com a ideia evolucionista de Herbert Spencer (1820-1903), segundo a qual o vestuário da mulher se começaria a assemelhar ao do homem, quando depois de épocas sem guerra, a mulher se emancipasse.⁶⁹

É possível que, durante a sua estadia nos Estados Unidos, entre 1893 e 1896, Loos tenha tido contacto com esta visão evolucionista, pois é provável que, à semelhança do que aconteceu com Frank Lloyd Wright (1867-1959), Louis Sullivan (1856-1924) lhe tenha dado a conhecer esta teoria.⁷⁰

Segundo Spencer, o vestuário não teria aparecido por necessidade de protecção contra a intempérie, mas como troféu: as peles que vestiam eram as dos animais que haviam morto, os crânios e mandíbulas eram dos inimigos que venciam e andar nu era símbolo de escravidão.⁷¹ A evolução da sociedade dava lugar a mais ornamentos (tanto na roupa como nas habitações): no *Ancien Régime*, quanto mais ostentosa fosse a decoração da casa mais

⁶⁷ LOOS, Adolf – *Vidro e Cerâmica*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 85.

⁶⁸ LOOS, Adolf – *Moda de Senhora*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 139.

⁶⁹ LUBBOCK, Jules - *Adolf Loos y El Dandi Inglés*. Em: *Adolf Loos*, p. 187.

⁷⁰ LUBBOCK, Jules - *Adolf Loos y El Dandi Inglés*. Em: *Adolf Loos*, p. 183.

⁷¹ LUBBOCK, Jules - *Adolf Loos y El Dandi Inglés*. Em: *Adolf Loos*, p. 182-188.



Beau Brummell
1905 (esq.)

Adolf Loos
1903 (dir.)

alta era a posição da pessoa que a possuía.⁷² Quando, para sobressair, as classes mais baixas começaram a imitar as mais altas, o único caminho era o inverso.

George Byran (Beau) Brummel (1778 – 1840) é considerado o responsável pela renovação do vestuário masculino durante a Regência Inglesa. Com Brummel, os casacos perderam os bordados, os tecidos tornaram-se lisos e as cores sóbrias; a discrição era palavra de ordem e o homem apresentava-se sempre imaculado⁷³ e de barba feita – esta era a imagem do “primeiro” *dandy* inglês que se tornava, para Loos, um modelo da vida moderna.

*“Uma peça de roupa é moderna quando, na mesma esfera cultural, numa dada situação, e na melhor companhia, sobressai o menos possível.”*⁷⁴ O estilo discreto era, assim, algo inevitável na civilização moderna: *“recordemos alguns capítulos da História da Cultura. Quanto mais atrasado um povo for, mais esbanjadora será a sua ornamentação e a sua decoração. O índio cobre qualquer objecto (...). Querer descortinar vantagens na ornamentação significa estar ao nível dos índios.”*⁷⁵ A evolução da civilização é um processo contínuo que vai do primitivo tatuado ao vestuário discreto do *dandy*, símbolo mais alto do avanço cultural e da superioridade inglesa, baseando-se na absoluta simplicidade e no despojo ornamental.

“O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências”⁷⁶ e o que é verdade em relação ao vestir, é aplicável a todas as outras coisas nessa incrível Cacânia⁷⁷, “o primeiro país a quem Deus cortou o crédito”⁷⁸.

“Quando, após uma ausência de três anos [na América], apareci em Viena em 1896 e revi os meus colegas, tive de esfregar os olhos: todos os arquitectos estavam vestidos como ‘artistas’. Não como as outras pessoas, antes – de um ponto de vista americano – como bufões (...) As pessoas riam, mas o governo, que era aconselhado por jornalistas, fê-los a todos Professores e

⁷² ELIAS, Norbert - *A Sociedade de Corte*.

⁷³ Loos compartilhava da obsessão de Brummel pelo asseio, algo que o leva a escrever “*Os canalizadores*”, em 1898, onde defende que “*o Estado acaba por ter interesse em despertar no povo a necessidade de asseio, pois só o povo que se aproximar dos ingleses no consumo de água pode concorrer economicamente com eles (...)*”.

⁷⁴ LOOS, Adolf – *A Moda Masculina*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 46.

⁷⁵ LOOS, Adolf - *O veículo de luxo*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 94-95.

⁷⁶ BAUDELAIRE, Charles - *O Dândi*. Em: *Sobre a Modernidade*, p. 50

⁷⁷ Os documentos oficiais na Áustria, durante o Império Austro-Húngaro, eram assinados com “K. K.” [*Kaiserlich und Königlich*], que significava “Imperialmente e Realmente” e se lia *kah-kah*, originando a expressão Ca-câ-nia. Robert Musil referiu o termo recorrentemente em “O Homem sem Qualidades”.

⁷⁸ MUSIL, Robert – *O Homem sem qualidades*.



Gustav Klimt e Emilie Flöge
1910 (esq.)



Elsie Altmann-Loos
fotografada por Madame d'Ora, 1926 (dir.)

*Doutores. Eu era a favor da velha escola de carpintaria vienense, toda tradição e qualidade: o seu trabalho era como as suas roupas. Fiquei fora do círculo. Como o meu vestuário claramente demonstrava, eu não era um artista.*⁷⁹

O vestuário do artista podia ser, neste caso, o balandrau que Klimt usava mas Loos nunca criticou Klimt directamente, ao contrário do que fez com Joseph Hoffmann (1870-1956), por exemplo.⁸⁰ Com estas afirmações ele pretendia efectivamente afectar a Secessão, pois esta diferença de vestuário patenteava a diferença de ideais entre os artistas da Secessão e Loos que, se anos antes se uniam contra o historicismo, debatiam-se, no início do século XX, por duas formas de *modernidade* diferentes.

*“Não têm dado conta da estranha coincidência entre o exterior das pessoas e o das casas? Não é consistente o estilo gótico com o vestido de borlas, a peruca longa com o barroco?”*⁸¹

A grande guerra de Loos, famoso pelo seu vestuário de estilo inglês, contra o grupo da Secessão tinha que ver com a noção de História e com a sua definição de Arte e de objectos do quotidiano. Uma vez que entendia a história como um processo lento e contínuo a sua crítica não se resume apenas aos historicismos que dominaram o século XIX, mas também aos que, a seu lado, os combateram, tendo entrado em ruptura com a história: a Arte Nova, numa ânsia por um novo estilo adequado ao seu tempo, renuncia a tudo o que está para trás.

Mas “a nossa cultura baseia-se no entendimento da superioridade da Antiguidade Clássica”⁸² pois é esta a mãe de todas as culturas – esta ideia não assenta unicamente na disciplina da arquitectura mas na maneira como o pensamento humano, em geral, é estruturado.

A compreensão da sua importância não passa por uma imitação da Antiguidade mas por um esforço do arquitecto (que deve ser um clássico na maneira de pensar, não um classicista) em se livrar do que não faz parte do campo da arquitectura, construindo à

⁷⁹ LOOS, Adolf *apud*. Colomina, Beatriz - *Sexo, Mentiras e Decoração: Adolf Loos e Gustav Klimt*. Em: *Adolf Loos: Nosso Contemporâneo*, p. 161.

⁸⁰ Colomina, Beatriz - *Sexo, Mentiras e Decoração: Adolf Loos e Gustav Klimt*. Em: *Adolf Loos: Nosso Contemporâneo*, p. 161.

⁸¹ LOOS, Adolf - *Arquitectura*. Em: *Escritos II*, p. 32 [tradução livre]: “no se han dado cuenta de la extraña coincidencia entre lo exterior de las gentes y lo exterior de las casas? No concordaban el estilo gótico con el traje de borlas, la peluca larga con el barroco?”.

⁸² LOOS, Adolf - *Arquitectura*. Em: *Escritos II*, p. 35 [tradução livre]: “Nuestra cultura se basa sobre el entendimiento de la superioridad de la antigüedad clásica.”



Uma caminhada ao entardecer
Caspar David Friedrich, 1830-1835

maneira clássica, compreendendo as necessidades do seu tempo. Para Loos não há lugar para o voluntarismo dos arquitectos que acham que um novo estilo se cria pelo desenho e não a partir de um processo social mais alargado, que é precisamente um processo cultural. O que Loos pretende é resgatar a civilização do desvio ao curso natural da história: “a tradição determinava as formas. As formas não se substituíam. Entretanto chegava um momento em que os mestres não eram capazes de usar, de maneira alguma, a forma tradicional, exacta, fixa. E novas empreitadas mudavam essa forma e, assim, quebravam-se as regras e surgiam novas formas. Mas, as pessoas estavam em coincidência com a arquitectura da sua época.”⁸³ O importante não é reflectir numa arquitectura totalmente nova mas reconstituir a sua linguagem, de modo a adaptá-la ao seu tempo. As mudanças na forma não nascem do desejo de renovação, mas do desejo de aperfeiçoar o melhor, adaptando-o à vida cultural do seu tempo. “A nossa educação assenta na formação clássica. Um arquitecto é um pedreiro que aprendeu Latim.”⁸⁴

A diferenciação entre a urna e o penico que Kraus sugeria, punha a descoberto conceitos de utilidade, convenção e forma mas, mais que tudo, de cultura. Estes dois objectos diferentes segundo convenções sociais, correspondem respectivamente à arte e ao objecto utilitário: Kraus criticava tanto os que pretendem inculcar arte ao objecto quotidiano, os artistas da Secessão, como os que usam o objecto utilitário como arte.⁸⁵

Neste sentido, Loos distingue construção de arquitectura, uma vez que a arquitectura pressupõe uma dimensão simbólica: “Quando num bosque encontramos um monte, de seis pés de comprimento e três de largo, ajeitado por uma pá, em forma de pirâmide, somos tomados por uma seriedade e alguma coisa dentro nós diz: aqui está sepultado alguém. Isto é arquitectura”.⁸⁶

⁸³ LOOS, Adolf – *Arquitectura*. Em: *Escritos II*, p. 32 [tradução livre]: “Las formas la determinaba la tradición. Las formas no las cambiaban ellos. Sino llegaba un momento en que los maestros no estaban en condiciones de poder utilizar, en toda circunstancia, la forma tradicional, exacta fijada. Nuevas tareas cambiaban esa forma, y así se-quebraban las reglas, surgían nuevas formas. Pero las gentes de una época estaban en coincidencia con la arquitectura de su época”.

⁸⁴ LOOS, Adolf - *Ornamento e Crime*, p.254.

⁸⁵ Alguns anos depois, em 1917, Marcel Duchamp retomaria esta dicotomia com *Fonte*, o urinol disfuncional, apresentado como peça artística.

⁸⁶ LOOS, Adolf – *Arquitectura*. Em: *Escritos II*, p. 32 [tradução livre]: “Cuando encontramos en el bosque una elevación de seis pies de largo y tres pies de ancho, moldeada con la pala en forma piramidal, nos ponemos serios y algo dentro nuestro nos dice: aquí ha sido enterrado alguien. Eso es arquitectura”

Para Loos, “a tradição é tudo, o livre domínio da fantasia está em segundo plano”⁸⁷ pelo que, da mesma maneira que os objectos utilitários, a arquitectura, pelas suas propriedades inerentes, tem que satisfazer necessidades, devendo procurar assumir o compromisso de responder às carências da vida quotidiana. “A arquitectura foi uma arte, hoje não é mais que a tatuagem ou a sapataria.”⁸⁸ Uma vez que é uma disciplina que procura responder a uma função, deve remeter à racionalidade. O ornamento sem significado torna-se, assim, ruído dentro da concepção do projecto.

Este ruído é ressaltado na experiência que Loos relata ao assistir à peça *Tristan*, de Mahler e Roller: “A cortina subiu, mas não ouvi a voz do jovem marinheiro. Os meus olhos estavam demasiado ocupados. Que tipo de navio é aquele?”⁸⁹ Se não houver um exagero no cenário/na arquitectura, o actor consegue fazer com que o espectador se aliene deste, através da sua expressão corporal, transmitindo-lhe a essência da peça. De outra maneira a música perde-se, o actor perde-se... não há clareza, não há significado. O ornamento, que pertence ao campo da imaginação, ao “domínio da fantasia”, não possibilita a experiência da essência do objecto.

Loos relatou a história de um mestre seleiro que questionando um professor da *Sezession*⁹⁰ acerca da modernidade das suas selas é confrontado com a ideia de que “meu caro, você não tem imaginação!”⁹¹. Após ver umas dezenas de desenhos de selas modernas o mestre seleiro ficava mais “sereno”: “Professor, se eu soubesse tão pouco de cavalos, ou equitação, de pele e execução como o senhor, eu teria a sua imaginação.”⁹²

⁸⁷ LOOS, Adolf *apud*. FRANZ, Rainald - “O Ornamento Em Viena Por Volta de 1900 e as Posições de Adolf Loos e Josef Hoffmann” Em: *Adolf Loos: Nosso Contemporâneo*, p. 181.

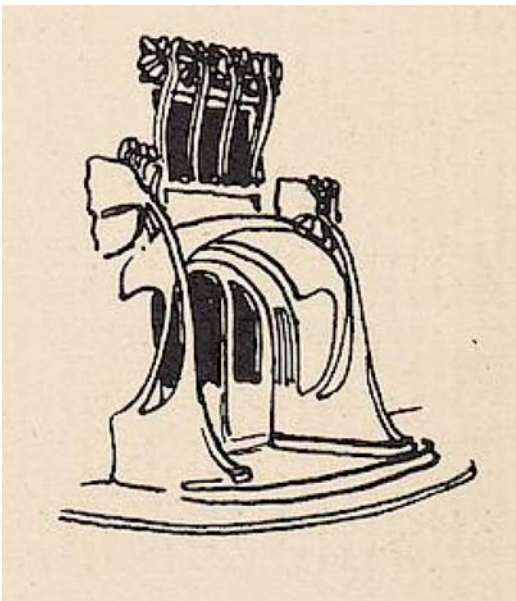
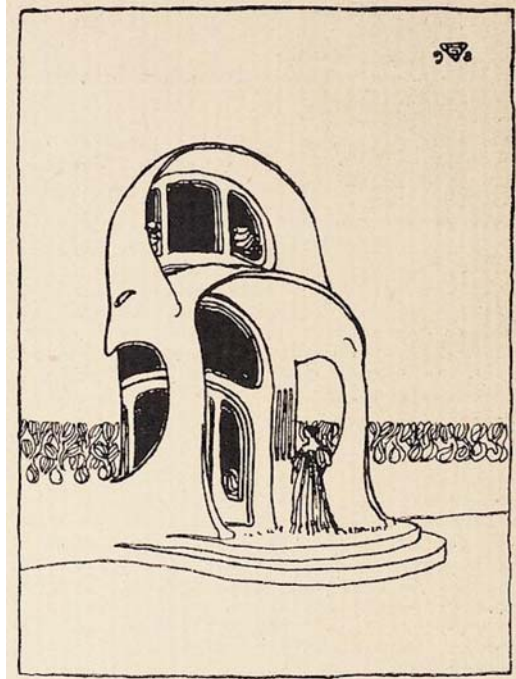
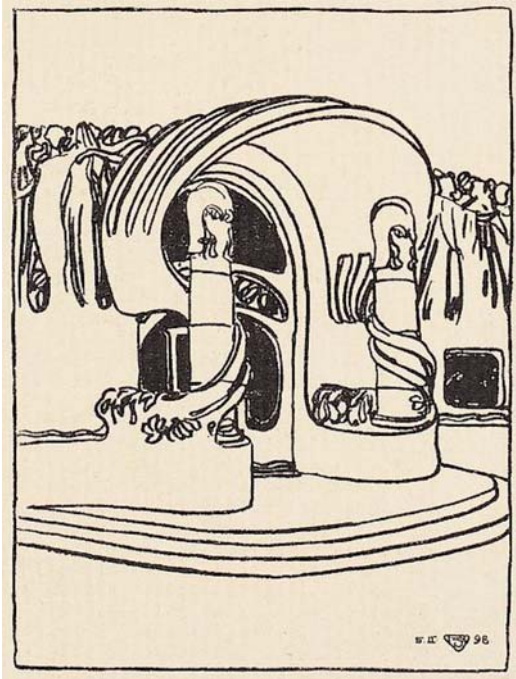
⁸⁸ LOOS, Adolf - *Arquitectura*. Em: *Escritos II*, p. 161 [tradução livre]: “La arquitectura fue un arte, hoy no lo es más que el tatuaje o la zapatería.”

⁸⁹ LOOS, Adolf *apud* THURSBY, Stephen Carlton - *Gustav Mahler, Alfred Roller and the Wagnerian Gesamtkunstwerk*, p. 184 [tradução livre]: “the curtain rose, but I didn’t hear the voice of the young sailor. My eyes were too busy. What kind of a ship is that?!”

⁹⁰ Loos não tinha títulos académicos ou outras qualificações e até os desprezava, chamando alguns dos seus contemporâneos com desdém de “professores e doutores”, como era o caso do “professor Hoffmann”. Segundo Aldo Rossi, “certamente os títulos com que lidavam as academias real e imperial não são para ele e ele, por outro lado, nada faz para merecê-los.”

⁹¹ LOOS, Adolf *apud*. MÜNZ, Ludwig; KÜNSTLER, Gustav - *Adolf Loos: pioneer of modern architecture*, p. 94 [tradução livre]: “my dear man, you have no imagination”.

⁹² LOOS, Adolf *apud*. MÜNZ, Ludwig; KÜNSTLER, Gustav - *Adolf Loos: pioneer of modern architecture*, p. 94 [tradução livre]: “Professor, if I knew as little of horses, or horsemanship, of leather and of workmanship as you do, I would have your imagination”.



Estudos para a entrada de uma casa,
Josef Hoffmann, 1898

Os objectos utilitários não podiam ser trabalhados pelo artista ou pelo arquitecto, eles pertenciam ao artífice⁹³ pois o artífice levava anos a aperfeiçoar a sua técnica, uma vez que “o objectivo não é dar uma nova poltrona à nossa época, mas a melhor”⁹⁴.

O artista, por outro lado, pode encantar-se com a linha curva dos movimentos do corpo que dança, pode tomar o grafismo *per se*, buscar a linha curva ou a linha recta e constituir algo totalmente novo, em ruptura com o passado, desde que não invada o campo do artífice.

O que Loos criticava na Secessão é a tradução literal e empática destas ideias, que resultavam em “formas orgânicas”, que esqueceram a tradição e o conforto da arquitectura. Segundo Loos, a Secessão era responsável pelo facto de a arquitectura se estar a converter numa arte gráfica, aproximando-se da arte - algo que não se coadunava com a ideia de que a arte tira o homem da sua zona de conforto, enquanto a casa deve transmitir comodidade.⁹⁵ À arquitectura deve interessar o habitante, enquanto utilizador, a quem o arquitecto tem que despertar os sentimentos devidos.

Deste modo, o espaço é o elemento mais importante na vivência da casa - “*aqui está a grande revolução em arquitectura: a solução da projecção horizontal no espaço*”⁹⁶. Explorado ao máximo através de enfiamentos visuais, materiais e iluminação, o espaço deve ser entendido como um valor em si mesmo.

“*Antes de Immanuel Kant as pessoas não conseguiam pensar em termos de espaço, e os arquitectos eram forçados a colocar a pia no mesmo plano que a sala*”⁹⁷. É portanto Kant “quem promove o paradigma para a filosofia alemã no tratamento dos conceitos de forma e espaço no século XIX”⁹⁸ quando, no final do século XVIII, coloca a ideia de que o espaço é a propriedade mental segundo a qual tornamos o mundo inteligível pois “espaço não

⁹³ Talvez seja esta a razão pela qual Loos nunca critica Klimt. É que Klimt nunca passou esta linha arte/objectos do quotidiano.

⁹⁴ LOOS, Adolf – *O Panorama do Artesanato*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 171.

⁹⁵ LOOS, Adolf – *Arquitectura*. Em: *Escritos II*, p. 33.

⁹⁶ LOOS, Adolf - *Josef Veilich*. In: *Escritos II*, p. 266 [tradução livre]: “*Pues aquí está la gran revolución en la arquitectura: la solución de la proyección horizontal en el espacio!*”

⁹⁷ LOOS, Adolf - *Josef Veilich*. In: *Escritos II*, p. 266 [tradução livre]: “*Antes de Emmanuel Kant, la gente no podía pensar en el espacio, y los arquitectos estaban obligados a poner el lavabo en el mismo plano que la sala.*”

⁹⁸ MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, p. 5 [tradução livre]: “*who provided the paradigm for the German philosophical treatment of form and space in the XIX century.*”

representa nenhuma propriedade das coisas em si mesmas, nem as representa em relação umas com as outras (...) [existe] na mente *a priori*...”⁹⁹

Ainda que não tenha desenvolvido as possibilidades que o espaço pode ter na apreciação estética, como faculdade mental, as suas ideias tornaram-se a base de uma geração de teóricos que, por fim, relacionaram a ideia de espaço com criação arquitectónica.¹⁰⁰

Não é difícil perceber que esta compreensão do conceito como *espaço arquitectónico* surge na Alemanha¹⁰¹, pois “não é preciso grande poder da imaginação para um alemão pensar numa sala como uma simples parte do espaço ilimitado, pois era praticamente impossível para ele fazer o contrário”¹⁰² uma vez que *Raum* (espaço, em alemão) pode ser tanto um *conceito filosófico*, como um *invólucro material*, um quarto.¹⁰³

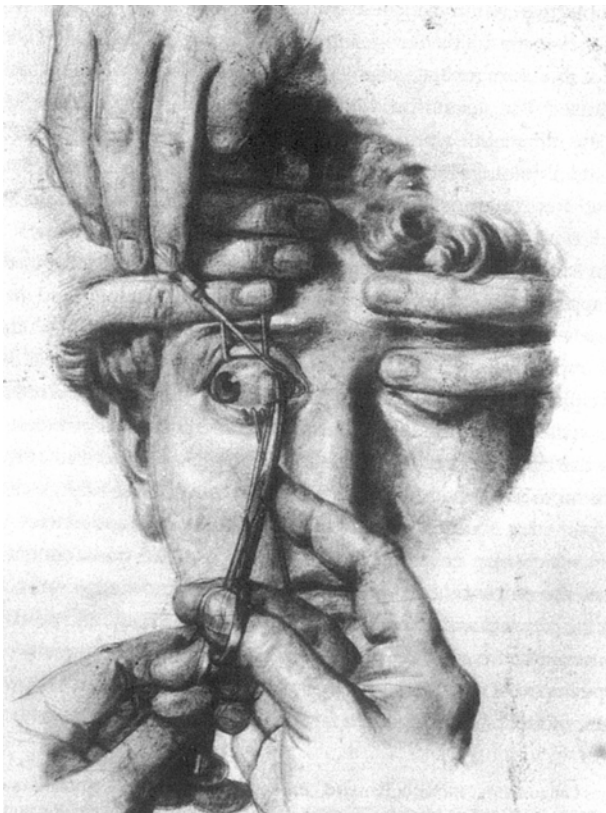
⁹⁹ KANT, Immanuel *apud* COLLINS, Peter - *Changing Ideas in Modern Architecture*, p. 258 [tradução livre]: “Space does not represent any property of things in themselves, nor does it represent them in their relation to one another (...) [exists] in the mind *a priori*...”

¹⁰⁰ Em “*Empathy, form, and space: problems in German Aesthetics 1873-1893*”, Harry Francis Mallgrave apresenta, pela primeira vez em inglês, as teorias de Robert Vischer, Conrad Fiedler, Heinrich Wölfflin, Adolf Göller, Adolf Hildebrand e August Schmarsow como fundamentais para o entendimento de forma e espaço.

¹⁰¹ *Raumgestaltung* é o desenho espacial, em oposição ao desenho das superfícies que desenham o espaço.

¹⁰² COLLINS, Peter – *New concepts of space*, p. 286 [tradução livre]: “It required no Great power of the imagination for a German to think of a room as simply a small portion of limitless space, for it was virtually impossible for him to do otherwise.”

¹⁰³ FORTY, Adrian - *Words and Building: a vocabulary of modern architecture*, p. 256.



Desenho de Nicolas-Henri Jacob
em *Traité complet de l'anatomie de l'homme*, 1839

"A nossa representação das coisas, como nos são dadas, não coincide com as coisas como são em si, mas como aparições que estão em conformidade com o nosso modo de percepção."¹⁰⁴

2 *Raum* (espaço)

*Percepção: revolução copérmica do observador*¹⁰⁵

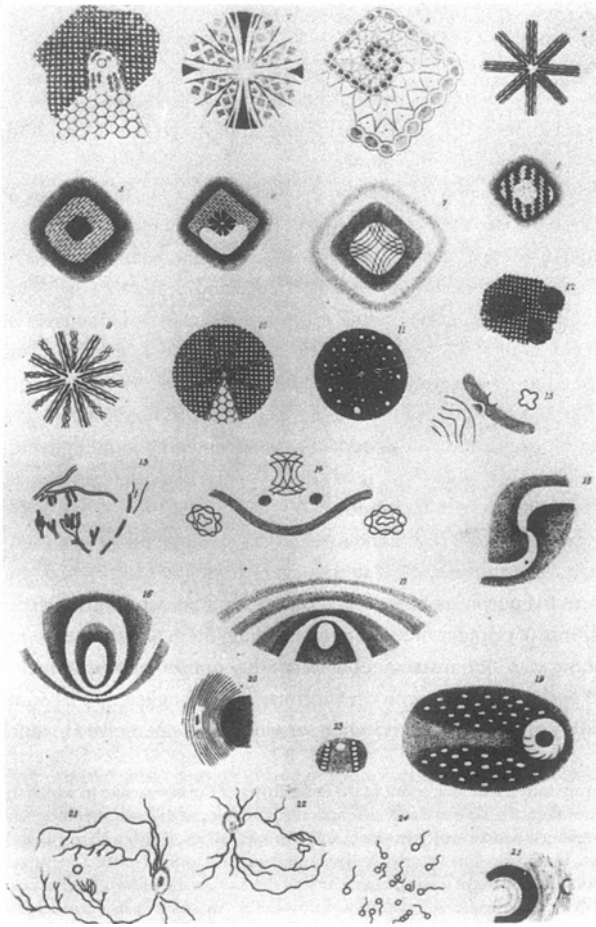
A concepção espacial é influenciada pelos estudos da percepção que, por sua vez, são motivados pela vida social, política e económica, pelas ciências e tecnologia¹⁰⁶. Anteriormente ao século XIX, o observador era entendido como passivo em relação aos estímulos dos objectos exteriores a si (concebendo percepções que espelhavam o mundo exterior). Nas últimas décadas do século XIX, percebeu-se que o observador, através de processos sensoriais e cognitivos, compõe o mundo em seu redor, é a chamada “revolução copérmica do observador”¹⁰⁷, iniciada por Kant.

¹⁰⁴ KANT, Immanuel *apud* CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, p.69[tradução livre]: “Our representation of things, as they are given, does not conform to these things as they are in themselves, but that these objects as appearances conform to our mode of perception.”

¹⁰⁵ CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, p.69 [tradução livre]: “Copernican revolution” (*Drehung*) of the spectator.”

¹⁰⁶ MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, p. 193-225.

¹⁰⁷ Na *Crítica da Razão Pura*, Kant sugere um paralelo, na filosofia, às ideias de Nicolas Copérnico, na astronomia. Assim como Copérnico coloca, no contexto do sistemas solar, a terra na sua real posição, Kant



Afterimages, Jan Purkinje, 1823

O posicionamento do sujeito como centro do acto estético promoveu a visão, entendida até aqui como forma de conhecimento, a objecto de conhecimento. Deste modo, nas primeiras décadas do século XIX, a óptica vai dominar tanto os debates filosóficos como as descobertas na fisiologia, que procuram uma compreensão deste novo sujeito – algo fácil de perceber no âmbito dos avanços na procura do *verdadeiro corpo*, que demonstram que é composto por diferentes sistemas que trabalham separadamente (trinta e cinco funções cerebrais são identificadas por Johann Caspar Spurzheim (1776-1832), por exemplo) e, no que diz respeito ao funcionamento do olho, observado por Hermann Helmholtz (1821-1894) através do oftalmoscópio¹⁰⁸.

Com os desenvolvimentos no campo da óptica, a visão passa a estar ancorada ao corpo, algo que, até aqui, não intervinha nem na percepção nem no conhecimento, e que abre portas a uma nova subjectividade em que ”o sujeito é ao mesmo tempo o objecto de conhecimento e o objecto de procedimentos de controlo e normalização”¹⁰⁹. Goethe apercebe-se disso na *Teoria das Cores*, publicada em 1810, atribuindo às cores um lado fisiológico: a imagem posterior ao fechar dos olhos, após fixar uma parte iluminada, é uma imagem que é produto do nosso corpo.¹¹⁰ A imagem percebida passa a ser remetida ao cérebro, resultando dum conjunto de combinações fisiológicas. Goethe citava estas experiências que não estão relacionadas com o mundo objectivo, nas quais o próprio organismo produz fenómenos que não têm correspondência com o exterior.¹¹¹

Schopenhauer, tal como Goethe, entendia a percepção como decorrente de condições fisiológicas, condições prévias ao entendimento do objecto que estamos a perceber.

coloca o entendimento humano na sua verdadeira posição e determina os seus limites relativamente ao conhecimento dos objectos. Kant explica que “das coisas, nós só conhecemos *a priori* aquilo que nós mesmos nelas colocamos” pelo que a beleza não está no objecto percebido, mas no processo segundo o qual o observador lhe confere esse atributo, ou seja, o observador é que é o centro no acto da percepção, não o objecto.
¹⁰⁸ Em 1850, Helmholtz apresentava um aparelho que consistia numa série de lentes e uma vela cuja luz penetrava nestas lentes e permitia ver o olho, por dentro – o oftalmoscópio contribuiria de forma importante para os desenvolvimentos na Oftalmologia.

¹⁰⁹ CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, p.92.

¹¹⁰ CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, p.67-96.

¹¹¹ CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, p.71.



A incerteza do Poeta
Giorgio de Chirico, 1913

“A sensação dos sentidos não é separada da representação¹¹², que é primeiramente formada pela compreensão da sensação como matéria-prima. Menos ainda pode entrar na consciência uma distinção, que geralmente não acontece, entre *objecto* e *representação*, mas nós percebemos quase directamente as coisas em si e, de facto, como estando exteriores a nós, embora seja certo que o que é imediato só possa ser uma *sensação*¹¹³; e isto é limitado à esfera sob a nossa pele. Isto pode ser explicado pelo facto de que *exterior a nós* é uma determinação exclusivamente espacial, mas o espaço em si é uma forma da nossa faculdade de percepção, noutras palavras, é uma função do nosso cérebro.”¹¹⁴

Ao dotar o acto estético da visão de animação mental e dando ênfase à sua natureza fisiológica, Schopenhauer é o primeiro a reconhecer as possibilidades propostas por Kant, e a transportá-las para a arquitectura que, pelas ideias que transmite, corresponde ao grau mais baixo da escala artística¹¹⁵. Definida através de conceitos como gravidade, coesão, rigidez e massa, a arquitectura é resultado do conflito entre gravidade (força) e suporte (contra-força), representando a oposição entre o ser humano e as forças da natureza. A tarefa do arquitecto é munir a arquitectura de elementos que permitam prolongar este conflito.

Carl Bötticher (1806-1889), arqueólogo e professor em Berlim, transporta esta visão schopenhaueriana para a análise da arquitectura grega em “A tectónica da Grécia Helenística” (*Die Tektonik der Hellenen*). Ao definir *forma funcional* e *forma artística*, demonstrava que todas as partes da arquitectura grega tendem a acentuar o “conflito estrutural” – tal como a fenda torna a pedra mais pedra e a folha branca fica mais branca se lhe colocarmos um ponto preto, a *forma artística* simboliza o propósito, a função.¹¹⁶

Ao passo que Bötticher fazia referência apenas à arquitectura grega, Gottfried Semper procura uma teoria geral para a arquitectura.

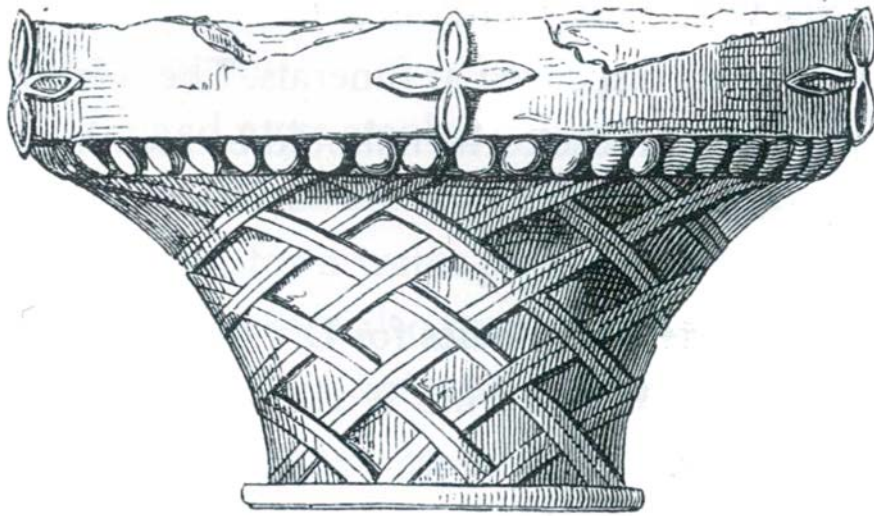
¹¹² Representação, na obra de Schopenhauer, é o processo fisiológico que se processa no cérebro (de qualquer ser vivo), a partir do qual resulta a constituição de uma imagem concebida pelo sujeito.

¹¹³ A sensação é produzida em resposta a um estímulo sobre um órgão sensorial e corresponde à vivência simples, transmitida ao cérebro pelo sistema nervoso.

¹¹⁴ SCHOPENHAUER, Arthur - *The World as Will and Representation*, [Em Linha]. [Consult. Dezembro 2012]. Disponível em: WWW:<<http://www.american-buddha.com/lit.schopenwill.suppl.htm>>.

¹¹⁵ Na sua teoria sobre o *belo*, Schopenhauer hierarquizou as formas de arte por níveis de expressão artística. A arquitectura é apreendida através de conhecimento imediato e intuitivo. No patamar oposto encontra-se a música, por ser independente de uma imagem externa, aproximando-nos da *vontade* pura.

¹¹⁶ Bötticher popularizou o termo tectónica.



Capitel egípcio
Gottfried Semper, 1860-1863

Semper teve contacto com a obra de Bötticher e, posteriormente, com a de Schopenhauer¹¹⁷, pelo que não é de surpreender que a sua leitura da arquitectura fosse igualmente simbólica e dinâmica.

Assim, na procura pela origem da arquitectura, Semper, em “Os quatro elementos da Arquitectura” (*Die vier Elemente der Baukunst*), de 1851, expôs as quatro técnicas tradicionais - têxtil, cerâmica, carpintaria e estereotomia - analisadas no âmbito das suas relações com a arquitectura e introduz os elementos da arquitectura primitiva segundo os quais se organizam as capacidades técnicas do homem - terra, cobertura, invólucro e *podium*. Mais tarde, em “O Estilo”¹¹⁸ (*Der Stil*), que escreveu entre 1860 e 1863, Semper explicava que as técnicas primitivas se originariam de cada um destes elementos. Paralelamente, cada técnica teria um suporte material primitivo ideal: os tecidos corresponderiam ao têxtil, como a argila corresponderia à cerâmica, a madeira à carpintaria e a pedra à estereotomia. As relações entre elementos, técnicas e materiais, seriam premissas para o desenvolvimento formal da arquitectura e para o incremento da sua complexidade: o cesto é resultado da concordância de uma forma cerâmica com técnica e material têxteis, o tijolo é o material cerâmico aplicado à técnica da alvenaria.

Para Semper, os têxteis que inicialmente dividiam o espaço foram ganhando rigidez até se transformarem em paredes, originando metáforas cada vez mais complexas: os motivos que surgem na parede são tradução do significado original, em tecido, isto é, “se alguém, por exemplo, aplicasse uma trama de um cesto têxtil ao capitel de uma coluna, o motivo representava as fibras têxteis em tensão, combatendo a força externa do suporte de carga sobre o capitel”¹¹⁹.

Paralelamente, o observador vê o objecto de acordo com o seu corpo, pelo que transpõe para as formas ideias como *equilíbrio*, *ritmo*, *contração* ou *dilatação*, que têm que ver directamente com questões orgânicas do corpo humano.

¹¹⁷ MALLGRAVE, Harry Francis - *Gucci or Göller? Architectural Theory Past and Present*, p. 11.

¹¹⁸ Esta obra surge no contexto das indagações sugeridas por Heinrich Hübsch em “Em que estilo devemos construir?” (*In welchem style sollen wir bauen?*), publicado em 1828, que reflectia nas questões do historicismo que dominava a arquitectura na altura.

¹¹⁹ MALLGRAVE, Harry Francis - *The Architect's Brain: Neuroscience, Creativity and Architecture*, p. 69 [tradução livre]: “If someone, for instance, applied a textile basket-weave to a column capital, the motif represented the textile fibers in tension, restraining the outward force of the load bearing down on the capital”.

A sua leitura dos edifícios teria grande influência na geração posterior, mas ele não estava sozinho nas suas questões. Quando é expatriado para Zurique, tem contacto com figuras como Richard Wagner (1813 – 1883) e Friedrich Theodor Vischer (1807 – 1887) com quem, é sabido, tinha longas conversas num bar¹²⁰, não sendo de estranhar que se influenciassem mutuamente.

Friedrich Vischer, no seu entendimento da arquitectura dava ênfase ao tema da transferência emocional, definindo a arquitectura como uma “arte simbólica”. Segundo Vischer, os elementos arquitectónicos animam a forma, as massas parecem mover-se e quase se ouvem sons destes movimentos.¹²¹

Porém, mais tarde, Vischer chega a um novo entendimento, remetendo uma base fisiológica à tendência do cérebro em ler criações artísticas emocionalmente e simbolicamente. Em 1887, escreveu “O Símbolo” (*Das Symbol*), onde descrevia que os homens primitivos antropomorfizavam a natureza e identificavam-na com sentimentos e emoções, através de um processo de simbolização. Na sua definição de símbolo há uma associação entre imagem e significação que pode resultar numa coincidência entre imagem e significação (algo próprio dos povos menos desenvolvidos) ou no entendimento dos dois como separados (próprio de povos mais desenvolvidos).¹²²

Alguns anos mais tarde, em 1870, Robert Vischer (filho de Friedrich) que, resumia bem esta atitude subjectiva, que não devemos entender como um antropomorfismo mas como um fenómeno psicológico, na sua dissertação “*On The Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics*”¹²³ (publicada em 1873), na qual surgiu o termo *Einfühlung*.

Teoria da Empatia

“Nenhuma forma é tão inflexível que não permita à nossa imaginação projectar a sua vida nela.”¹²⁴

¹²⁰ MALLGRAVE, Harry Francis - *Gucci or Göller? Architectural Theory Past and Present*, p. 11.

¹²¹ MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, p. 19.

¹²² NOWAK, Magdalena - *The Complicated History of Einfühlung*, p. 303-304.

¹²³ Nesta obra diverge de Herbart e Zimmermann e ataca as limitações da estética idealista que tende a restringir o conteúdo temático para o trabalho da arte.

¹²⁴ LOTZE, Hermann *apud* MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, form, and space: problems in German Aesthetics 1873-1893*, p. 20 [tradução livre]: “no form is so unyielding that our imagination cannot project its life into it.”

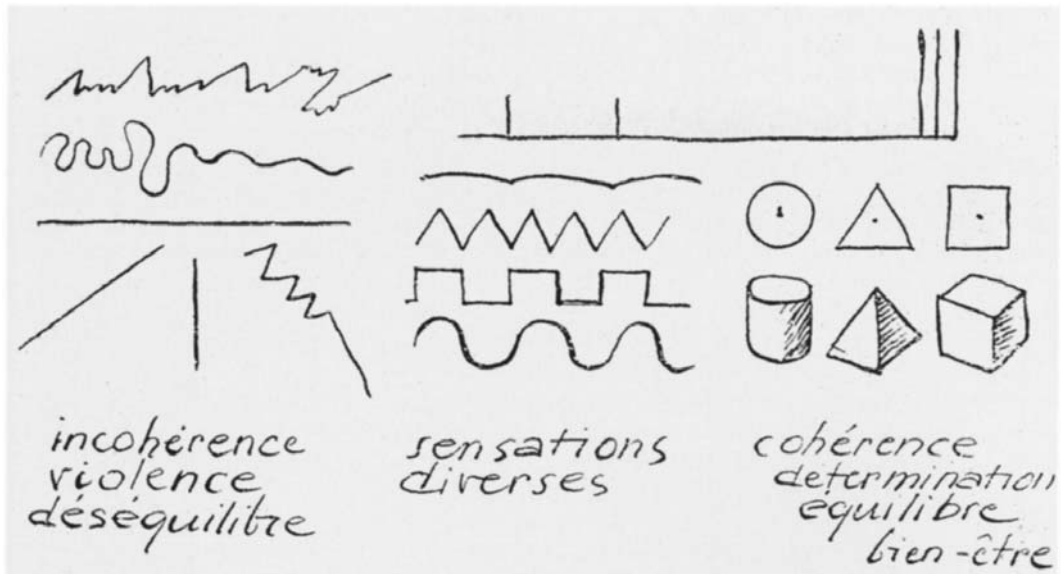


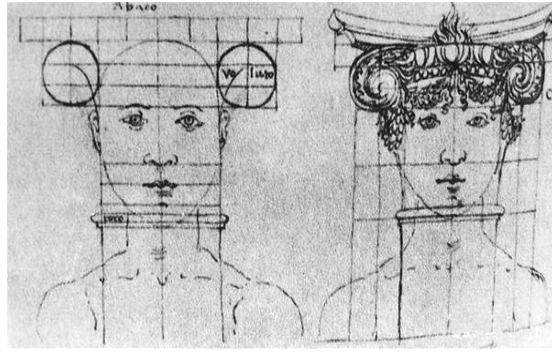
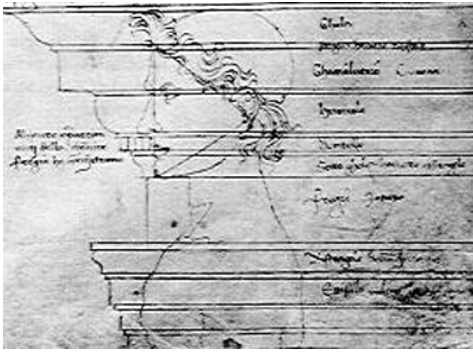
Diagrama relacionando sensações com linhas e figuras
Le Corbusier, 1926

O termo *emfühlung* tem origem no século XVIII, como uma possibilidade de relação Homem/Natureza: Johann Gottfried von Herder (1744 – 1803) defendia que, de maneira a perceber os fenómenos operados pela natureza, o homem tenderia a procurar semelhanças entre si e a própria natureza, além de lhe poder atribuir sentimentos humanos. No entanto, só no final do século XIX é que esta teoria geraria debate, com o crescimento do interesse na psicologia da percepção. Friedrich Vischer, defendia a empatia como um instinto natural. Num desenvolvimento das ideias do seu pai, Robert Vischer coloca no observador o papel principal e na sua capacidade de sofrer/sentir felicidade a resposta ao acto estético. Ainda que normalmente traduzido por “empatia”, o termo *Emfühlung* exprime mais do que uma simples transposição dos nossos sentimentos para o objecto que visualizamos; corresponde a uma leitura do próprio objecto, segundo as nossas experiências culturais e colectivas. Neste processo de apreciação estética, o corpo tem um papel primordial e é projectando a sua forma nos objectos observados que os compreendemos.

“ (...) O corpo, em resposta a certos estímulos, nos sonhos, objectiva-se em formas espaciais. Assim, inconscientemente, projecta a sua própria forma corporal – e com isso a sua alma – na forma do objecto.”¹²⁵ Assim, os estímulos cujos movimentos nervosos e musculares são *amigáveis* causam sensações agradáveis, enquanto sensações desagradáveis inibem ou confundem os nossos sentidos: certas linhas (como uma linha horizontal) serão mais serenas que outras (zig-zags, por exemplo), pois estão em maior consonância com o funcionamento dos olhos e músculos – posição que está de acordo com Kant. A estética deixa de se basear no objecto para transportar as suas investigações para o sujeito pois, para Vischer, o nosso ser, toda a nossa personalidade, consciente ou inconscientemente, é projectada no objecto. “Nós enchemos a aparência com o conteúdo da nossa alma”¹²⁶, pelo

¹²⁵ VISCHER, Robert - *On The Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics*. Em: MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, form, and space: problems in German Aesthetics 1873-1893*, p. 92 [tradução livre]: “(...) *the body, in responding to certain stimuli in dreams, objectifies itself in spatial forms. Thus it unconsciously projects its own bodily form – and with this also the soul – into the form of the object.*”

¹²⁶ VISCHER, Robert - *On The Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics*. Em: MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, form, and space: problems in German Aesthetics 1873-1893*, p. 25 [tradução livre]: “*We fill out the appearance with the content of our soul*”.



Palimpsesto de figura humana e entablamento
 Francesco di Giorgio, 1500. (esq.)
Origem da coluna Jónica
 Francesco di Giorgio, 1500. (dir.)

que as formas nunca são vazias ou reduzíveis a rácios matemáticos porque activam sempre um *drama emocional* transportado pelo sujeito ao processo.

Em “Prolegómenos para uma Psicologia da Architectura” (*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 1886), Heinrich Wölfflin questionava de que maneira poderiam as formas arquitectónicas expressar emoções ou estados de espírito. Ainda que inicialmente se tenha debruçado sobre estas questões, dando menos ênfase que Vischer à imaginação, posteriormente atentava nas questões dos estilos, definindo-os como a manifestação colectiva da vontade corporal e psicológica, algo que o levou a estabelecer uma relação entre os sapatos, a pintura e arquitectura góticas, mostrando que a representação corporal está espelhada em qualquer objecto concebido pelo ser humano; “o próprio corpo parece ter sido esticado e tornado excessivamente magro”¹²⁷.

Um pouco à semelhança da atribuição de Vitruvius das ideias de feminino e masculino às ordens jónica e dórica, uma vez que as suas proporções reflectem elegância e força respectivamente, esta noção tem em consideração a projecção dos sentimentos na forma do objeto. As formas e direcções das linhas indicam estados de espírito e, da mesma maneira que Vischer, Wölfflin defendia que a subtilidade do movimento do olho é proporcional ao elemento visualizado – enquanto formas ascendentes transmitem exaltação, linhas baixas e ascendentes transmitem tristeza, ao passo que uma linha ondulante é mais aprazível que um zig-zag. Na sua teoria, a experiência de linhas e formas, no campo da arte, é comparável aos conteúdos emocionais do som, na música, ou seja, a linha deveria carregar e projetar a energia do homem.

Wölfflin criticou Schopenhauer arguindo que a sua teoria não tinha em conta o efeito psicológico da arquitectura, uma vez que a arquitectura não é só a oposição à gravidade, não é só a sua natureza material - a *força da forma* é o seu tema principal.¹²⁸

No entanto, os teóricos da *Einfühlung* esqueceram que a experiência do espaço arquitectónico é feita pelo corpo, através de padrões de sensibilidade e subjectividade que não são reduzíveis à memória ou aos mecanismos visuais de percepção. Isto é, o valor da

¹²⁷ WÖLFFLIN, Heinrich – *Prolegomena to a Psychology of Architecture*. Em: *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, p. 183 [tradução livre]: “the body itself appears to have been stretched out and made excessively slim”.

¹²⁸ WÖLFFLIN, Heinrich – *Prolegomena to a Psychology of Architecture*. Em: *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, p. 159-60.



Loie Fuller,
Toulouse Lautrec, 1892

espacialidade não teria que ver apenas com a forma do espaço (geometria) e com a maneira como o corpo, em resposta à massa ou à linha, de acordo com processos fisiológicos da percepção, se acomodaria a este.

É nesta analogia literal e excessiva ao corpo que a *Einfühlung* e a Arte Nova, que desta teoria bebe alguns dos seus pressupostos, falham no tratamento do espaço arquitectónico. Com as suas duas vertentes, a orgânica e a geométrica, a Arte Nova perdeu ao encantar-se com o grafismo e o seu simbolismo.

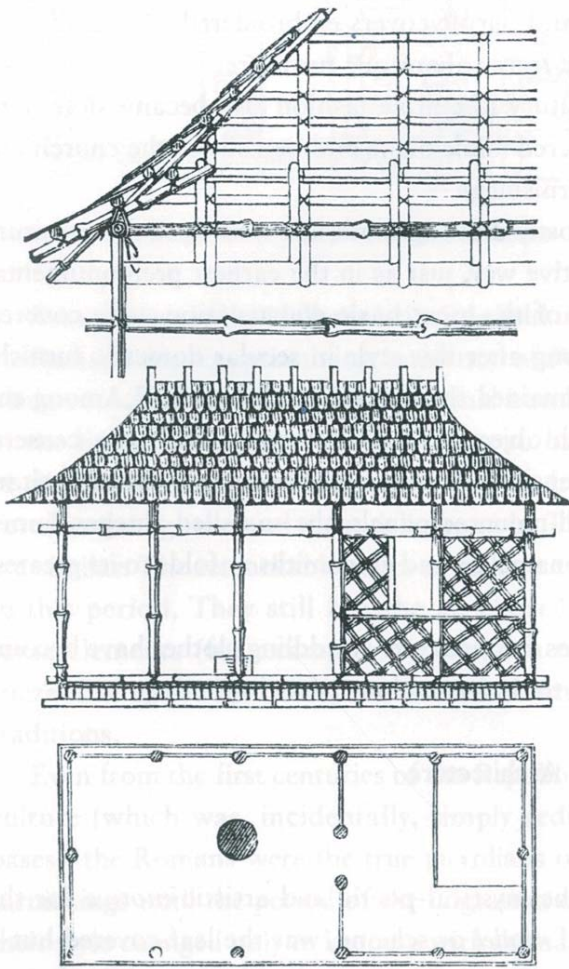
Posteriormente, numa tentativa de corrigir esta lacuna, Wölfflin procurou explicar que a nossa experiência de espaço tem que ver com questões musculares: "As formas físicas possuem um carácter apenas porque possuímos um corpo (...) um corpo que nos ensina a natureza da gravidade, contracção, força, e assim por diante; nós constituímos a experiência que nos permite identificar as condições de outras formas."¹²⁹ No entanto, apenas August Schmarsow perceberia a potencialidade do entendimento da arquitectura como criação de espaço, na qual o sujeito que o percorre é o centro do acto criativo.

A sua teoria era inovadora por introduzir a percepção em movimento¹³⁰ em vez da percepção estática como elemento preponderante no entendimento do espaço arquitectónico.

¹²⁹ MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics*, 1873-1893, p. 151[tradução livre]: "Physical forms possess a character only because we ourselves possess a body (...) a body that teaches the nature of gravity, contraction, strength, and so on, we gather the experience that enables us to identify with the conditions of other forms."

¹³⁰ Esta interacção do corpo e do olho em movimento no processo cognitivo, a dialéctica da percepção visual aliada à actividade física, tornaram-se a base da psicologia da percepção. Entre 1880 e 1890, a interpretação das funções do observador subjectivo levam à construção de modelos de percepção. A obra de Christian von Ehrenfels (1856-1932), "Sobre as qualidades da Gestalt" (*Über Gestaltqualitäten*), é um exemplo da tendência da altura para a formulação de leis no campo da percepção. Esta busca entende-se como natural, no contexto dos descobrimentos fisiológicos no campo da óptica que propõem uma organização perceptual que não conta com factores não mecânicos. Segundo Ehrenfels, a percepção tem tendência para resistir à fragmentação, uma tendência unificadora que não entende os elementos individualmente mas através das relações mútuas entre componentes individuais.¹³⁰ Crary demonstra, a partir do pontilhismo, estas ideias. A "Parada de Circo", de Georges Seurat (1859-1891), que sintetiza as ideias da *Gestalt* de agregação, tem em si implícito o elemento movimento: o observador ao movimentar-se entende a obra ora como pontos individuais, ora como uma síntese destes elementos. Ou seja, além de o entendimento depender da proximidade, há uma compreensão da percepção como algo inscrito no tempo, cuja duração está relacionada com os processos fisiológicos que o processo da percepção exige.

Ao diferenciar visão cinestésica, na qual olhos e corpo estão em movimento, da pura visão, estática, Adolf Hildebrand estabelece, em "O problema da Forma nas Belas Artes" (*The Problem of Form in the Fine Arts*, 1893), a dicotomia entre cinestésico e visual enfatizando, de facto, o movimento – tanto do olhar como do corpo no espaço.



Cabana Caribenha
Gottfried Semper, 1860-1863

A essência da criação arquitectónica

“Mas é belo para quem? A resposta: para os homens. E por que motivo é belo para eles? Porque suscita inatas harmonias como as das escalas musicais ou então porque solicita simpatias corpóreas.”¹³¹

Apesar de Schmarsow iniciar a sua dissertação com uma crítica directa a Semper, referindo que definir a arquitectura como a “*arte do revestimento*”¹³² era redutor e superficial, a sua teoria deve muito ao arquitecto da teoria do *Bekleidung* pois, ainda que Semper não tenha posto uma insistência destacável no conceito, abordou o espaço em muitos dos seus escritos e é ele que desperta, numa passagem *quase accidental*¹³³, referente às implicações espaciais introduzidas pelos abobadados de alvenaria romanos, a consciência nos seus sucessores afirmando que na “poderosa criação espacial (...) reside o futuro da arquitectura em geral”¹³⁴. *Raum* decorre do termo *ruun*, que significa “uma parte, um pedaço”. Assim, *Raum* corresponde a uma parte do espaço em geral, diferenciado através de um limite.¹³⁵ A alusão ao espaço, feita por Semper, remete-nos para este invólucro que separa o mundo lá fora, do interior.

Para Semper a origem deste *invólucro espacial* encontra-se nas sociedades aborígenes a partir das definições de limites com sebes ou esteiras penduradas verticalmente. Os têxteis seriam usados inicialmente como divisores espaciais e vão ganhando apoios mais estáveis ao longo dos tempos, até se tornarem paredes. Na arquitectura grega estes têxteis/revestimentos atingem o culminar da criação artística dando lugar a pinturas.¹³⁶

¹³¹ ZEVI, Bruno - *Saber ver a arquitectura*, p. 185.

¹³² SCHMARSOW, August - *The essence of architectural creation*. Em: MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, form, and space: problems in German Aesthetics 1873-1893*, p. 282.

¹³³ MALLGRAVE, H. F. - *Gucci or Göller? Architectural Theory Past and Present*, p.15.

¹³⁴ SEMPER, Gottfried - *The four elements of architecture and other writings*, p. 281[tradução livre]: “*a few centuries after Alexander, the Romans assumed his legacy with their idea of world sovereignty and borrowed from him that mighty art of space creation, which would have related to Greek architecture as a symphonic concert does to hymn accompanied by a lyre – were it as perfect as the symphony and had it (emancipated from abject servitude to need, the state, and religion) moved, like the symphony, toward a free, self sufficient idealism. Herein lies its future and the future of architecture in general.*”

¹³⁵ PANIN, Tonkao - *Space-art: The dialectic between the concepts of Raum and Bekleidung*, p. 44.

¹³⁶ MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, form, and space: problems in German Aesthetics 1873-1893*, p. 33.



Templo hipaetral

Não negando a arquitectura como criação de limites, Schmarsow posiciona a sua origem no acto de demarcar uma vez que "a demarcação de um espaço facilmente tomado de relance dificilmente ultrapassa as capacidades de uma criança, mas basta a imaginação falar, e as linhas tornam-se paredes: a fé é recompensada, não importa com que cepticismo e desdém o adulto possa considerar este processo simbólico. Vestígios de pegadas na areia ou um sulco desenhado com um pedaço de pau são outras fases na representação de limites contínuos. Só quando o vento e a chuva as sopram ou lavam estas são substituídas por demarcações mais permanentes: uma fileira de pedras, uma cobertura, uma cerca. Habilidade manual crescente e progresso em criar materiais desenham juntos: os limites sugeridos vão se aproximando cada vez mais da linha recta, e o designado recinto, no seu todo, assume o contorno de uma figura regular."¹³⁷

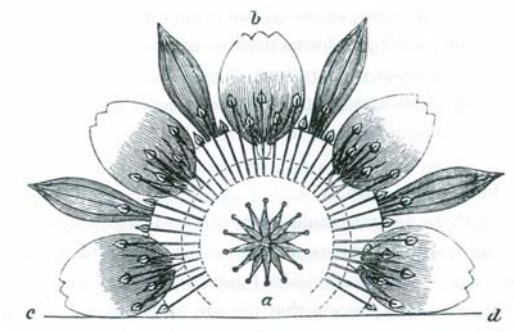
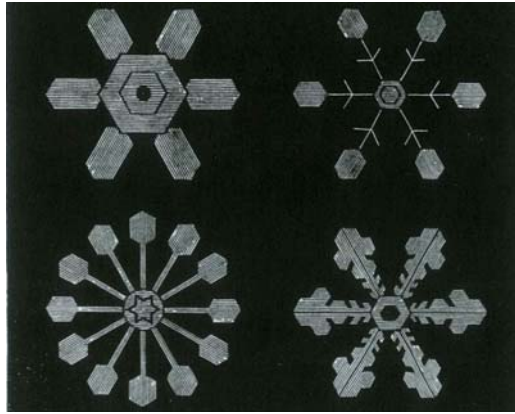
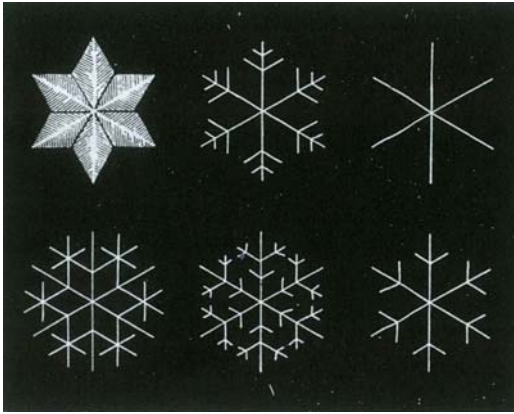
A condição para este desenvolvimento, no entanto, não está absolutamente ligada à necessidade de protecção contra as intempéries antes à circunstância para do ser humano explorar as suas capacidades, em que a pré-condição é a forma intuída de espaço.¹³⁸ Schmarsow dá o exemplo do templo hipaetral ou dos templos de peregrinação egípcios¹³⁹, cuja importância estava na delimitação através das paredes (uma vez que não tinham cobertura) e que não deixamos de entender como criações espaciais.

A história da arquitectura surge então como um desenvolvimento da intuição de espaço [*Raumgefühl*], que só existe porque temos um corpo – algo que Schmarsow argumenta

¹³⁷ SCHMARSOW, August – *The essence of architectural creation*. Em: MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, form, and space: problems in German Aesthetics 1873-1893*, p. 287 [tradução livre]: “*This demarcation of a space easily taken in at a glance hardly surpasses the capacities of a child, yet the imagination has only to speak, and lines become walls: faith is rewarded, no matter how skeptically and scornfully the adult may regard this symbolic process. Traces of footprints in the sand or a shallow groove drawn with a stick are further stages in the representation of continuous boundaries. Only when the wind and rain have blown or washed these away are they replaced by more permanent demarcations: a row of fieldstones, a hedge, or a fence. Growing manual skill and progress in fashioning materials bring together designs: the suggested boundaries more and more approach a straight line, the intervals between the fieldstones or other markers reveal a tendency toward regularity, and the intended enclosure in its entirety assumes the outline of a regular figure.*”

¹³⁸ SCHMARSOW, August – *The essence of architectural creation*. Em: MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, form, and space: problems in German Aesthetics 1873-1893*, p. 286.

¹³⁹ SCHMARSOW, August – *The essence of architectural creation*. Em: MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, form, and space: problems in German Aesthetics 1873-1893*, p. 289.



Condições necessárias à beleza em formas naturais
Gottfried Semper, 1860-1863

retomando as ideias sobre o belo de Semper: “Arquitectura, portanto, é a criação de espaço, de acordo com as formas ideais da intuição humana de espaço.”¹⁴⁰

Em “Prolegómenos”, no colossal “Estilo nas Artes técnicas e tectónicas” (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860-62), Semper argumenta que “a magia que afecta a alma através da arte em suas variadas formas e manifestações (...) é chamada de beleza”¹⁴¹, algo que não é uma qualidade mas um efeito dos *determinantes activos da forma* que correspondem às três dimensões espaciais: largura, altura e profundidade. Relativamente a estes, há três *condições necessárias* à beleza formal que correspondem à simetria, proporção e direcção. Perceptíveis no mundo mineral, estas ideias são exemplificadas através de flocos de neve ilustrando que a arte, a arquitectura, “precisa seguir o que os fenómenos naturais ensinam”¹⁴².

Retomando a concepção de Gottfried Semper, Schmarsow associava dimensões a condições formais: a *simetria* corresponde à largura, a *proporção* à altura e *direccionalidade* ou ritmo à profundidade. Algo claro no melhor exemplo das obras naturais - o corpo humano – cuja posição primordial “em relação ao espaço é a de uma figura, de pé, com os braços encostados ao corpo – definindo a coordenada essencial do corpo humano, isto é, a altura, como primeira dimensão.”¹⁴³ Por outro lado, é a nossa simetria, a dimensão de uma mão à outra de braços abertos, que determina o princípio da largura.

A consciência do nosso movimento é obtida a partir do interior do próprio corpo e não do mundo exterior. É em nós que se cruzam as direcções do espaço, somos o centro e carregamos este sistema axial no nosso corpo, cuja linha vertical que vai da cabeça aos pés tem a maior presença, ainda que, o nosso conceito de espaço seja determinado pela progressão frontal do nosso corpo (e pelo movimento dos olhos) através da

¹⁴⁰ SCHMARSOW, August – *The essence of architectural creation*. Em: MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, form, and space: problems in German Aesthetics 1873-1893*, p. 288 [tradução livre]: “Architecture, therefore, is the createss of space, in accordance with the ideal forms of the human intuition of space.”

¹⁴¹ SEMPER, Gottfried – *Style*, p. 281[tradução livre]: “the magic that affects the soul through art in its most varied forms and manifestations (...) is called beauty”

¹⁴² SEMPER, Gottfried - *Style in the technical and tectonic arts, or, practical aesthetics*, p. 83 [tradução livre]: “most follow what the natural phenomenon teaches”.

¹⁴³ SCHMARSOW, August, e SCHWARZER, Mitchell W. *The emergence of architectural space: August Schmarsow's theory of “Raumgestaltung”*, p. 48-61.



Euritmia
Frédéric Boissonnas

profundidade.¹⁴⁴ A imaginação permite-nos sentir através de uma extensão das direcções axiais deste corpo, qual instinto dionisíaco¹⁴⁵, o espaço como uma força gerada pelo dinamismo do corpo em movimento.¹⁴⁶

Por outro lado, mentalmente, quando num espaço, medimos largura, altura e profundidade, atribuímos às formas estáticas um movimento, uma sensação cinética, ainda que estejamos parados. “O espaço deve ser preenchido com vida própria se for para nos satisfazer e nos fazer felizes.”¹⁴⁷

Por esse motivo, apenas podemos perceber realmente as implicações espaciais se percorrermos o seu interior e deixarmos estas tensões direccionais corresponderem a imagens mentais que nos dão as diferentes relações do nosso corpo com o espaço. À mudança da configuração do espaço correspondem mudanças na percepção. Não é preciso ver ou tocar pois, graças à cinestesia, percebemos a presença dos diferentes elementos arquitectónicos. “O corpo *co-responde* dinamicamente a um espaço que o envolve e atravessa, e que nesse atravessar contribui para o situar.”¹⁴⁸

Em suma, “a forma intuída de espaço (...) consiste em resíduos de experiencia sensorial para a qual as sensações musculares corporais, a sensibilidade da pele, e a estrutura do corpo contribuem.”¹⁴⁹

Esta ideia de corpo em movimento remete-nos para o conceito grego de *eurythmía*, que Vitruvius enuncia como uma qualidade da arquitectura a par da ordenação (*ordinatio*), da

¹⁴⁴ SCHMARSOW, August, e SCHWARZER, Mitchell W. *The emergence of architectural space: August Schmarsow's theory of "Raumgestaltung"*, p. 48-61 [tradução livre]: “*The dimension of depth, however, is unaccounted for by autonomous human traits; instead, finding expression in the body's movement through the world. Sense of depth, therefore, unlike that of height or length, is developed only through the locomotive rhythms in particularized space. It is here that the spatial consciousness truly emerges*”.

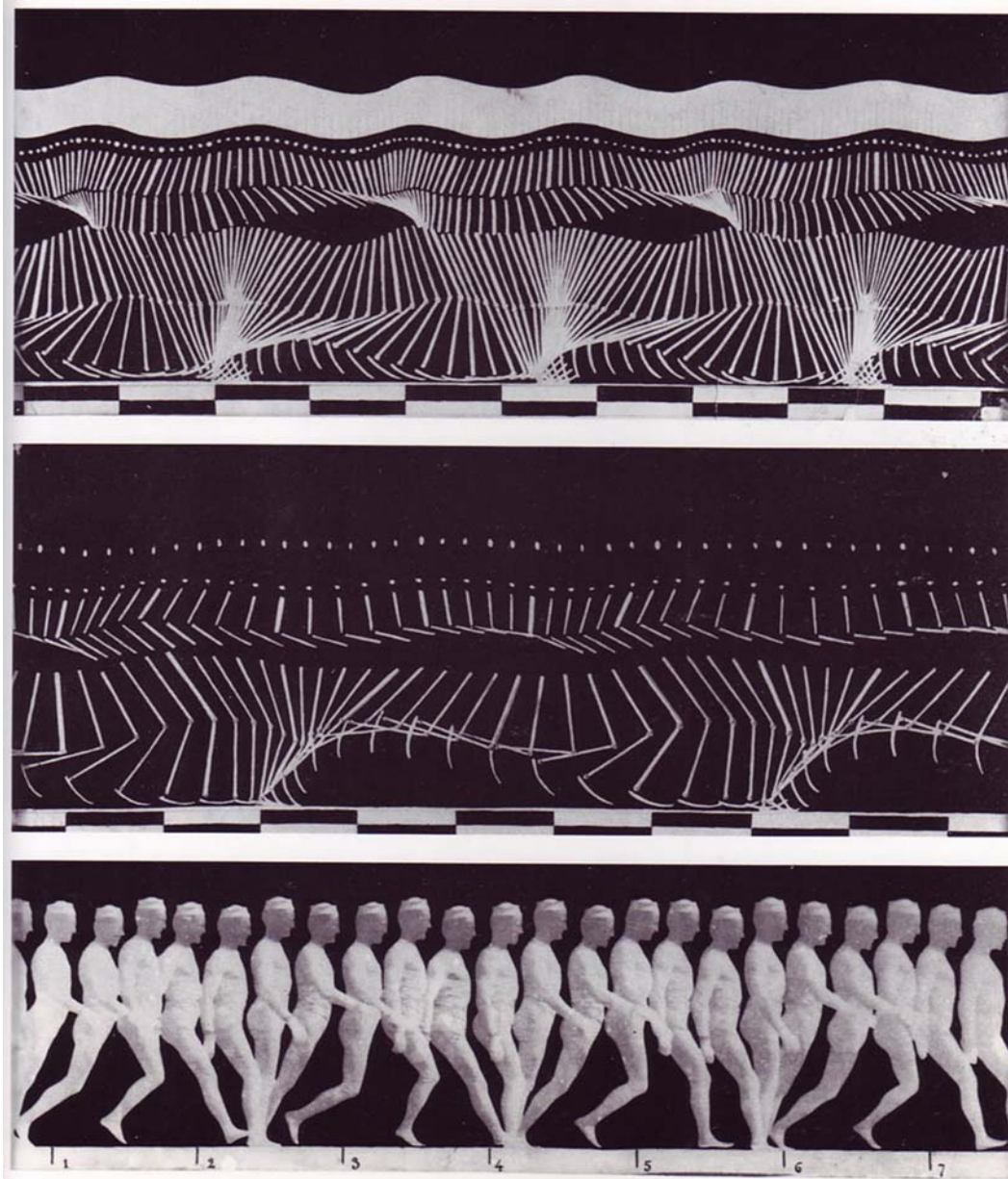
¹⁴⁵ FORTY, Adrian - *Words and Building: a vocabulary of modern architecture*, p. 259.

¹⁴⁶ Para Nietzsche, a Arte desenvolvia-se através da duplicidade dos seus dois deuses: Apolo era o deus dos sonhos, das formas, das regras, das medidas e dos limites individuais; Dionísio era o deus do vinho, da dança, da música – representava o génio, o impulso, a libertação dos instintos. O instinto dionisíaco fazia-se sentir no espaço, daí a sua importância.

¹⁴⁷ SCHMARSOW, August – *The essence of architectural creation*. Em: MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, form, and space: problems in German Aesthetics 1873-1893*, p. 291 [tradução livre]: “*space must be filled with a life of its own if it is to satisfy us and make us happy.*”

¹⁴⁸ UMBELINO, Luís António - *Espaço e Narrativa Em P. Ricouer*.

¹⁴⁹ SCHMARSOW, August – *The essence of architectural creation*. Em: MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, form, and space: problems in German Aesthetics 1873-1893*, p. 286 [tradução livre]: “*The intuited form of space (...) consists of the residues of sensory experience to which the muscular sensations of our body, the sensitivity of our skin, and the structure of our body all contribute.*”



Locomoção
Etienne-Jules Marey

disposição (*dispositio*), da comensurabilidade (*symmetria*), da conveniência (*decor*) e da distribuição (*distributio*). Claude Perrault, que no século XVII traduziu a obra de Vitrúvio para Francês, reconheceu que a sua noção de *euritmia* estava relacionada com canto e passos de dança. Vitruvius “equiparou a ‘proporção’ do movimento do sangue nas veias, tal como se observa na pulsação humana, ao movimento de pés dançantes”¹⁵⁰.

O termo, na verdade, era usado largamente entre artistas, no século XIX. Jacques Dalcroze (1869-1950) criou a *Ritmica* para a qual Appia desenvolveu os *Espaços Rítmicos*, Rudolf Steiner (1861-1925) concebeu a *Euritmica*. Não dar o nome de *dança* à sua forma de arte era algo comum, pois esta remetia para as danças dos salões de baile. O ballet, por exemplo, já não era considerado moderno pois os seus movimentos não tinham vida. A vitalidade, dinâmica, liberdade, espiritualidade e expressão são procurados de maneira a renovar o movimento.

A consciência do corpo humano e dos seus movimentos é, nesta altura, assunto recorrente. Os homens da ciência interessavam-se cada vez mais por esta *máquina*, algo visível nos estudos fisiológicos de Etienne Jules-Marey (1830-1904): “Sobre o movimento nas funções da vida” (*Du mouvement dans les fonctions de la vie*) e “A máquina animal” (*La machine animale*). É a última que leva Leland Stanford (1824-1893) a contratar Eadweard Muybridge (1830-1904) para provar que os cascos de cavalo deixavam a terra ao mesmo tempo durante o galope não tocavam a terra.

No campo da arte, corpo e movimento estavam presentes na obsessão de Renoir pelo corpo feminino, na paixão de Degas, não pelas bailarinas, mas pelo movimento, fosse ele no ballet, nas corridas de cavalos ou no quotidiano da higiene da mulher; no *nu descendo as escadas* de Duchamp; o movimento dos corpos desnudos de Muybridge; a noção de Rodin da complexidade e beleza do corpo humano.

A maneira Grega que fizera a mulher livrar-se do espartilho e mostrar a beleza do seu corpo, influenciava agora toda a arte, incluindo a dança. Louise Fuller (1862-1928) com os seus vestidos de seda iluminados por luzes coloridas trazia uma nova força geradora de movimentos e restaurava a vitalidade na dança enquanto Isadora Duncan (1877-1927),

¹⁵⁰ RIVA, Richard de la - *Architecture and Music: On Rhythm, Harmony and Order*, p. 8.



Isadora Duncan
fotografada por Arnold Genthe, 1916 (cima)

Isadora Duncan no Parténon
fotografada por Edward Steichen, 1921 (baixo)

com a sua túnica transparente e pés descalços, fazia reviver o ritmo e movimento das “danças antigas gravadas nos vasos gregos”¹⁵¹.

Acerca da sua actuação em Viena, em 1902, Loos¹⁵² escreve: “Para um público que ainda não conhece a casa de banho compartilhada, a situação é mais confusa. Quando Isadora Duncan apareceu, todos susteram a respiração. Algumas piruetas, a toga curta subiu um pouco e da boca de uma velha senhora, sentada na fila da frente esquerda, saiu ‘escândalo’”¹⁵³.

O *Gymnopaedia*¹⁵⁴ grego ou as danças *dionisiacas* que inspiram Jacques Dalcroze na sua ida a Argel ou as representações dos corpos dançantes na cerâmica grega começam a ser entendidos como representações do movimento *natural*. Admirador da Grécia Antiga, Dalcroze encorajava os seus estudantes a imitar os gestos e poses destes relevos clássicos, prefigurando uma gramática do gesto, algo que François Delsarte (1811-1871) havia feito em *Estética Aplicada*¹⁵⁵.

Delsarte, na verdade, fora o primeiro a destacar a relação entre movimento e sentimento na dança, algo que Dalcroze defenderia mais tarde: “o corpo do bailarino é simplesmente a manifestação luminosa da alma.”¹⁵⁶

“O movimento tornou-se a expressão perfeita do ritmo”¹⁵⁷ e a *Ritmica* a fusão entre os dois pólos do ser, pois o homem intelectual não pode ser independente do homem físico.¹⁵⁸

Para Dalcroze, o ritmo (essência da composição musical) é a essência do movimento natural: o batimento cardíaco, a respiração e o gesto muscular mecânico são exemplos disso. São os traços de orientação, gerados pelo movimento, que transformam o caos em espaço. Os ritmos musicais, “mais elaborado e mais complexo, devem, de facto, a sua existência a uma função elementar que é própria do ser humano, uma função que não é um

¹⁵¹ APPIA, Adolphe - *Oeuvres Complètes*. Vol. 3. 4 vols. Lausanne: Age d'homme, 1983, p. 28 [tradução livre]: “*dès danses antiques déchiffrées sur les vases grecs.*”

¹⁵² Loos começa uma correspondência com Isadora em 1904 e vinte anos mais tarde leva Elsie (sua mulher na altura) a ver um espectáculo, em Paris.

¹⁵³ LOOS, Adolf apud SCHACHEL, Roland; BURKHARDT, Rukschcio - *La vie et l'oeuvre de Adolf Loos*, p. 77.

¹⁵⁴ Termo que inspira Erik Satie a dar o nome de *gymnopédies* às suas composições de piano.

¹⁵⁵ APPIA, Adolphe - *Oeuvres Complètes*. Vol. 3. 4 vols. Lausanne: Age d'homme, 1983, p. 28.

¹⁵⁶ DUNCAN, Isadora-[tradução livre]: “*The dancer's body is simply the luminous manifestation of the soul.*”

¹⁵⁷ APPIA, Adolphe - *Oeuvres Complètes*. Vol. 3., p. 30. [tradução livre]: “*le mouvement devenu expression parfaite du rythme.*”

¹⁵⁸ BACHMANN, Marie-Laure - *La Rythmique Jacques-Dalcroze: Une Éducation Par La Musique Et Pour La Musique*, p. 22.



Exercícios de Rítmica
Frédéric Boissonnas, 1909-1910 (esq.)

Instituto Dalcroze,
Hellerau, 1909-1910 (dir.)

fenómeno cultural, mas um facto natural de automatismo inato”¹⁵⁹ que era possível despertar através da Rítmica.

Estes princípios levam à construção do Instituto Hellaer, um centro de cultura musical, onde Dalcroze elabora grande parte da sua teoria sobre a estética do ritmo no espaço e no tempo, em colaboração com Adolph Appia.

O papel de Appia é considerável na transposição da teoria dalcroziana para a realidade. Entre 1909 e 1910, Appia desenha os *Espaços Rítmicos*, cenários de geometria simples e clara e diferentes intensidades de luz, uma revolução cénica cujo espaço transforma todo o corpo e sua expressão.

É nesta renovada atenção ao ser humano e ao seu corpo que nasce a Rítmica de Dalcroze e julgamos ser deste entendimento do corpo que a arquitectura de Adolf Loos disfruta.

O homem é a medida de todas as coisas¹⁶⁰

“O homem não existe mais. Um intenso mistério cósmico reina sobre a sua solidão absoluta (...) os passos indicam (...) a medida do ser de amanhã que animará esse espaço original.”¹⁶¹

Adolph Appia revela conotações espaciais e temporais análogas às de Schmarsow quando fala sobre a relação do corpo com a forma do cenário.

Na verdade, o entusiasmo appiano em renovar a cenografia é comparável ao de Loos no campo da arquitectura e é possível que Loos tenha tido contacto com *Die Musik und die Inszenierung*, obra de Appia traduzida para alemão no final de Março de 1899¹⁶², em Munique (ou com a publicação de Dezembro de 1900 da *Wiener Rundschau*, onde foram publicados extractos desta obra), numa altura em que começava a afastar-se cada vez mais

¹⁵⁹ COLLI, Luisa Martina – *Musique*. Em: *Le Corbusier, Une Encyclopedie*, p. 268–[tradução livre]: «le plus élaboré et le plus complexe doit en fonction qui n'est pas un phénomène culturel, mais un fait naturel d'automatisme inné.»

¹⁶⁰ PROTÁGORAS *apud* APPIA, Adolphe - *Man is the measure of all things*.

¹⁶¹ DE HERDT, Anne *apud* APPIA, Adolphe - *Oeuvres complètes*. Vol. 3, p. 9 [tradução livre]: “L'homme n'existe pas encore. Un intense mystère cosmique règne sur cette solitude absolue (...) les quelques marches indiquent (...) la mesure de l'être à venir (qui) animera bientôt cet espace originel.”

¹⁶² APPIA, Adolphe - *Music and the Art of the Theatre*, p. IX.



Espaços Rítmicos
Adolphe Appia, 1906-1910

dos princípios da Secessão Vienense. Esta obra põe a descoberto alguns dos princípios estéticos segundo os quais Appia pretende renovar a arte cénica: tridimensionalidade do cenário em oposição à bidimensionalidade do pano de fundo pintado, unidade orgânica cenário/peça/acção, possibilidades da música como elemento de expressão e factor de controlo, poder expressivo e unificador da luz e função primordial do actor e do seu movimento espacial.

É fundamentalmente a questão do corpo que interessa explorar, enquanto princípio estético para a formulação do conceito de espaço. O corpo em movimento pode, em si, ser uma obra de arte e “os gregos tiveram sucesso em criar um meio”¹⁶³ para isso acontecer pois consideravam o corpo como padrão de harmonia, e isto enformava toda a sua vida.

“Nós respiramos com regularidade, caminhamos com regularidade, toda a actividade contínua tem lugar numa sequência periódica”¹⁶⁴ que tem extremo valor para nós por estar directamente relacionada com a estrutura do nosso organismo¹⁶⁵. Schmarsow, que tentava expressar um entendimento da arte segundo uma terminologia científica, que depende não só da fisiologia da óptica mas também da psicologia, remete para a marcha do homem e prende ao coração (aos batimentos cardíacos) as suas pesquisas sobre o *ritmo*.

“O movimento tornou-se a expressão perfeita do ritmo”¹⁶⁶ pois o corpo, através do movimento, traduz no espaço o tempo. Este espaço (o cenário/a arquitectura) é, portanto, resultado das “variações temporais”; isto é, é resultado de “questões de proporção e sequências”¹⁶⁷. Esta métrica (que, na arquitectura, define o ritmo da estrutura, das aberturas) induz um compasso na passada do homem que vive aquele espaço¹⁶⁸, algo contrário à arritmia, irregular e não natural. As medidas e relações matemáticas incutem

¹⁶³ APPIA, Adolphe - *Music and the art of the Theatre*, p. 36 [tradução livre]: “the greeks succeeded in creating (...) a milieu”.

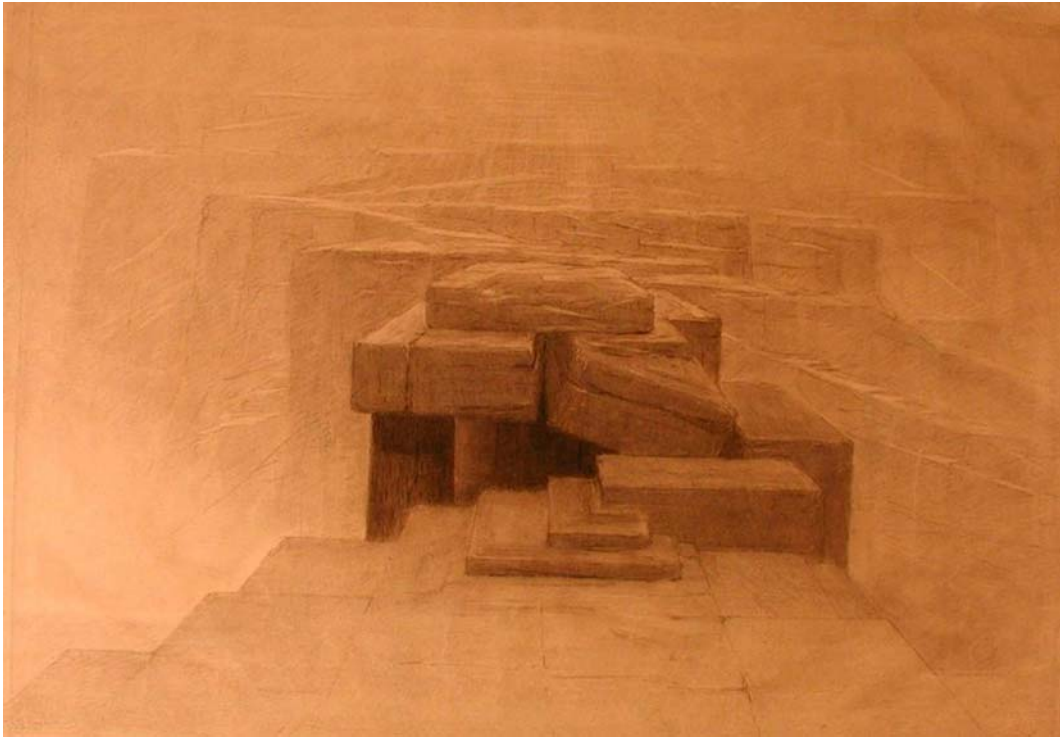
¹⁶⁴ WÖLFFLIN, Heinrich apud MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, form, and space: problems in German Aesthetics 1873-1893*, p. 163 [tradução livre]: “We breathe regularly, we walk regularly, every continuing activity takes place in a periodic sequence.”

¹⁶⁵ Esta regularidade é uma regularidade física que nada tem que ver com a regularidade do quadrado, por exemplo, que é algo intelectualizado.

¹⁶⁶ Appia, Adolphe - *Oeuvres Complètes*. Vol. 3. 4 vols. Lausanne: Age d’homme, 1983, p. 30 [tradução livre]: “le mouvement devenu expression parfaite du rythme ».

¹⁶⁷ APPIA, Adolphe - *Music and the art of the Theatre*, p. 17.

¹⁶⁸ Segundo Schwarzer, para Schmarsow, a essência da arquitectura está relacionada com a produção de padrões rítmicos de movimento, que são estimulados culturalmente. Estes padrões surgem através de recintos internos, passagens e pátios.



Espaços Rítmicos
Adolphe Appia, 1910

no corpo um ritmo, uma correspondência ao batimento cardíaco, e é segundo esse ritmo que o homem vai perceber o espaço e conceber a sua imagem global. O ritmo surge, então, *dentro* do corpo humano: é o ritmo da deambulação que nos dá a percepção do espaço, ordenando as impressões que vamos tendo.

Não é novidade que, em qualquer época, o ritmo teve uma relação causal com o movimento, não fosse o conceito surgir da derivação do grego $\rho\epsilon\omega$ (fluxo)¹⁶⁹, e o escultor Polykleitos (Argos, 440 a. C.) define euritmia, em *Kanon*, como equilíbrio das forças actuantes no corpo humano¹⁷⁰, qual instinto dionisíaco. O espaço corresponde então a uma força, produto da energia do corpo em movimento.

Na arquitectura, como no teatro, tudo é determinado pelo actor e o corpo/actor/habitante, transporta para os meios inanimados a sua expressão.¹⁷¹ Aliás, segundo Appia, para uma plena expressão do corpo seriam precisas resistências – volumes e planos de contraste (planos inclinados, escadas) que obrigam o corpo a encontrar soluções plásticas ao tentar contornar as dificuldades provocadas por estes, que funcionam como trampolim para a expressividade.

O corpo, de natureza tridimensional, não se coaduna com um cenário bidimensional, que não permite a interacção entre os dois. Este corpo é o actor, é o habitante da arquitectura! Assim, a arquitectura não pode, da mesma maneira, ter uma base bidimensional. Não aos cenários pintados! Não à linha! Não às plantas!

¹⁶⁹ VASOLD, George - *Optique ou haptique: le rythme dans les études sur l'art au début du 20^e siècle*, p. 39.

¹⁷⁰ BARRETO, Maria - *Euritmia*. [Em Linha]. [Consult. Janeiro 2013]. Disponível em: WWW:< <http://www.sab.org.br/euritmia/index.htm> >.

¹⁷¹ APPIA, Adolphe - *The work of Living Art and Man is the measure of all things*, p. 27.

“O nosso sentido de espaço [*Raumgefühl*] e
imaginação espacial [*Raumphantasie*]
conduzem à
criação espacial [*Raumgestaltung*];
procuram a sua satisfação na arte.
Chamamos a esta arte arquitectura; em
palavras simples,
é a criação do espaço.”¹⁷²

3 Por um novo corpo, por um novo olhar

Loos articula diferentes acontecimentos, diferentes espaços, conferindo ritmo à experiência da sua arquitectura. O *Raumplan* surge inicialmente como articulação de volumes, posteriormente como ritmo espacial. A eloquência visual da obra de Le Corbusier, a sedução que nos leva a uma finalidade não está presente na obra de Loos. Pelo contrário, não há decoração, há a retórica do despido, do nu. Há uma concepção de percurso que não diz respeito apenas à percepção visual, que não é uma *promenade*, mas algo rítmico, que remete para o corpo, que diz respeito à vida, numa correspondência à pulsação, ao batimento cardíaco, à força vital.

Ao conceito de espaço *geométrico* opõe-se um espaço *vivido* que é o espaço do *habitar*, uma vez que o espaço *geométrico*, de carácter homogéneo, está longe de traduzir a experiência que o ser humano, enquanto corpo, faz do espaço. Assim, o espaço *vivido* é entendido para

¹⁷² SCHMARSOW, August – *The essence of architectural creation*. Em: MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, p. 287 [tradução livre]: “Our sense of space [*Raumgefühl*] and spatial imagination [*Raumphantasie*] press toward spatial creation [*Raumgestaltung*]; they seek their satisfaction in art. We call this art architecture; in plain words, it is the createss of space [*Raumgestalterin*].”

lá de qualquer extensão ou medida, é percebido pela corporeidade e pelo movimento. Ainda que tenha que haver sempre uma referência que talvez seja abstracta, métrica – o que o chão do palco é para o espectador no acto cénico, segundo Appia –, na arquitectura a referência é a altura, largura e profundidade, como Schmarsow nos explica. Ou seja, o espaço *humano* estabelece-se neste cruzamento entre espaço *vivido* e espaço *geométrico* e a sua percepção, que “ressoa através da nossa corporeidade”¹⁷³, tem diferentes intensidades e relações.

Na obra de Adolf Loos, cada casa é um objecto irrepitível, ligada a um lugar, a um programa e a um tempo... No entanto, esta questão não impede a repetição de algumas características que são normalmente resumidas ao conceito de *Raumplan*.

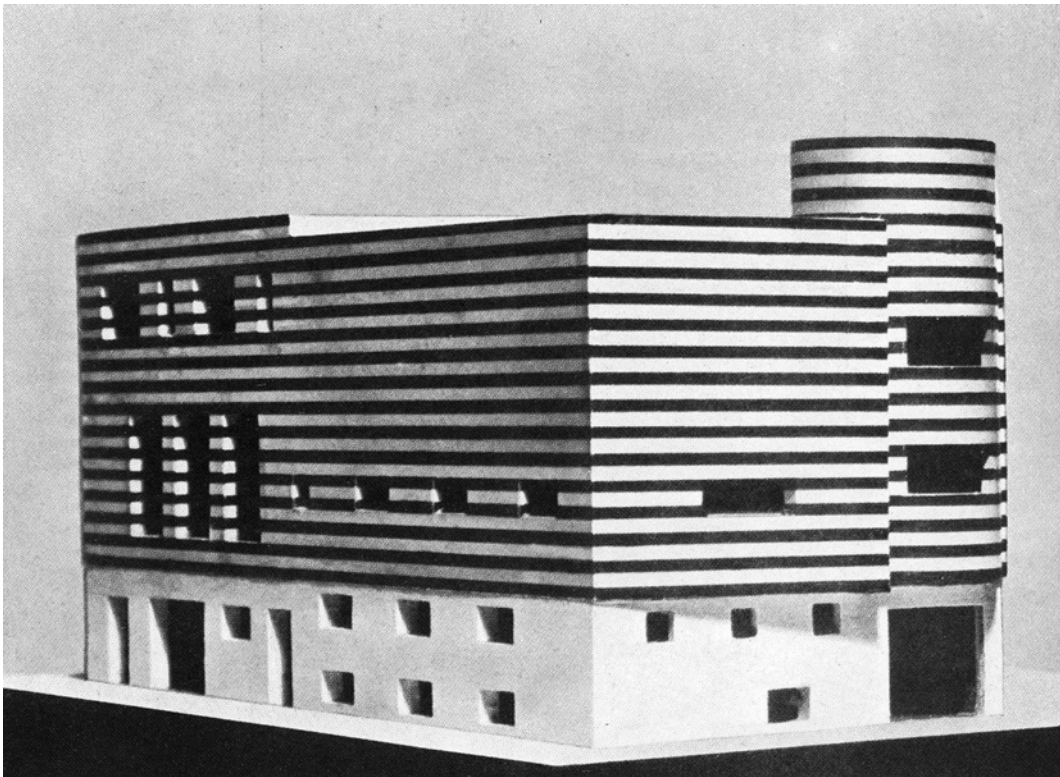
Esta parte da dissertação pretende debruçar-se sobre este conceito, escortinando-o a partir das suas obras: são exploradas questões da obra, do desenho à ocupação pelo habitante; do espaço arquitectónico e, por fim, da sua ambiência. Para tal, foram escolhidas obras representativas das principais fases da obra de Adolf Loos.

Até 1910, Loos havia desenhado alguns interiores, remodelado a Villa Karma, em Clarens, perto de Montreux (Suíça), em 1904; e constituído aquele que viria a ser o mais debatido edifício da sua obra, o de Michaelerplatz, para a alfaiataria Goldman & Salatsch, em 1910. A casa para Hugo Steiner¹⁷⁴ é concluída no mesmo ano que a alfaiataria e faz parte de uma série de casas, desenvolvidas entre 1910 e 1913, que são recorrentemente agrupadas como a primeira fase da sua obra.

A casa para Joseph e Marie Rufer, concluída em 1922, em Viena, corresponde a um edifício praticamente cúbico onde a ideia de um puzzle de volumes interrelacionados, aglutinados por lances de escada é clara: é o *Raumplan* num estado inicial de maturação como articulação de volumes. O espaço é pensado livremente, os quartos organizam-se pelos diferentes níveis sem se cingirem a uma cota única e comum, relacionando-se harmonicamente de maneira a economizarem espaço.

¹⁷³ UMBELINO, Luís António - *Espaço e Narrativa Em P. Ricouer*, p. 147.

¹⁷⁴ A casa Steiner tornou-se um “ícone da arquitectura moderna”, assim que as suas fotos foram publicadas. Prefigurando, em quase uma década, o que viria a chamar-se Estilo Internacional, esta obra constitui das primeiras casas em betão armado, de cobertura plana, superfícies lisas e janelas horizontais, com fachada posterior de forma cúbica abstracta.



Maqueta para o projecto da casa de Josephine Baker
Adolf Loos, Museu de Albertina, 1927.

Por fim, as casas do pós-guerra para Tristan Tzara, Hans Moller e Müller, bem como a não construída casa para a dançarina Josephine Baker, pretendem representar o ponto alto de desenvolvimento do Raumplan como articulação espacial.

A casa para Tristan Tzara, na Avenida Junot, em Paris, que apresenta uma certa evolução relativamente às casas do pré-guerra, é encomendada a Loos em Agosto de 1925.¹⁷⁵ Ainda que o *Raumplan* continue a ser aperfeiçoado, denota-se, nesta fase, uma intensificação da complexidade e contrastes espaciais – algo que estará presente na casa Moller (1927-1928), em Viena, e na casa Müller (1928-1930), em Praga.

E, igualmente em Paris, o projecto da casa para Josephine Baker (1928), que é possivelmente a obra-chave para o entendimento de algumas ideias aqui levantadas e considerado por Adolf Loos como “um dos seus melhores.”¹⁷⁶

Obra. Processo, desenho e ocupação

“Eu não tenho necessidade de desenhar os meus projectos. Uma boa arquitectura que deva ser construída pode ser escrita. O Pártenon pode ser escrito.”¹⁷⁷

A interpretação do projecto da casa para Josephine Baker (1928) é-nos dada graças a Kurt Unger¹⁷⁸, no livro “*Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*”, uma vez que os elementos de projecto realizados pelo arquitecto consistem em quatro plantas, dois cortes e uma maquete que se encontram no arquivo do Museu Albertina, em Viena. Estes desenhos não são *impressionantes* fazendo jus à ideia *loosiana* de que um edifício não tem que impressionar enquanto imagem a duas dimensões: “o trabalho à minha maneira não pode ser representado graficamente”¹⁷⁹, sob pena de fugir ao campo da arquitectura para entrar

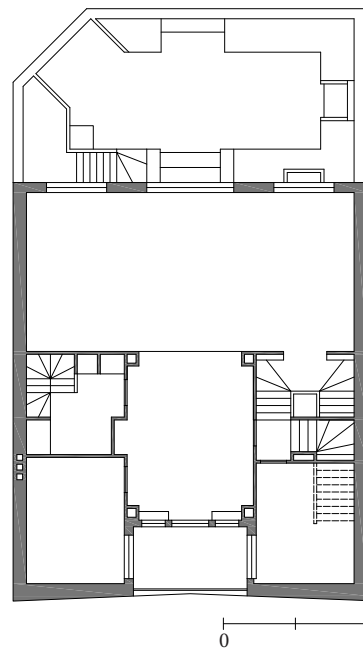
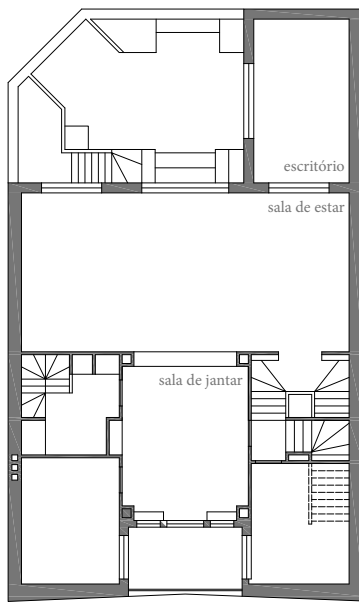
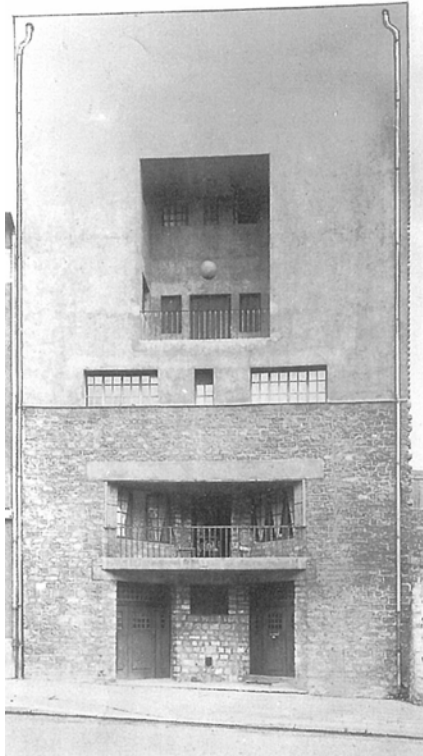
¹⁷⁵ Em Novembro seguinte, Loos avisa as autoridades vienenses que passará a residir em Paris.

¹⁷⁶ LOOS, Adolf *apud* EL-DAHDAH, Fares; ATKINSON, Stephen - *The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure* [tradução livre]: “I designed a plan for Josephine.... I regard it as one of my best.”

¹⁷⁷ LOOS, Adolf - *Acerca del ahorro*. Em: *Escritos II*, p. 208 [tradução livre]: “Yo no necesito dibujar mis proyectos. Una buena arquitectura que deba ser construida puede ser escrita. El Partenón puede ser escrito.”

¹⁷⁸ Estudante e, posteriormente, colaborador de Loos, Kurt Unger envia uma carta, a 23 de Julho de 1935, respondendo a Ludwig Münz questões sobre o projecto.

¹⁷⁹ LOOS, Adolf - *Arquitectura*. Em: *Escritos II*, p. 28 [tradução livre]: “Los trabajos a mi manera no pueden representarse graficamente.”



Fotomontagem da fachada principal com piso que não foi construído
Casa Tzara, 1930 (cima esq.)

Fachada principal
Casa Tzara, 1930 (cima dir.)

Plantas do construído e de projecto do piso do salão
(baixo)

no campo da arte. Há um “desvio dos sistemas de representação que valorizam o plástico como visual, para os sistemas que valorizam o háptico, ou experiencial”¹⁸⁰.

Para uma compreensão mais detalhada dos projectos tratados nesta dissertação, foi necessária uma investigação prática pessoal, de maneira a possibilitar uma espécie de experiência tridimensional imaginada, uma abordagem mental que permitisse perceber o desenvolvimento do espaço ao longo do percurso pois, no desenho arquitectónico, se existe algum vestígio do corpo humano, este é abstracto e não traduz a corporeidade na sua forma real. Só a partir da reprodução e compreensão dos desenhos originais foi então possível *entrar* no edifício e produzir uma visita guiada pela imaginação.

“Quando aplicados à actividade artística, os melhores desenhos deixam de o ser.”¹⁸¹ As incongruências encontradas nos diversos elementos gráficos demonstram que o desenho, à semelhança do processo medieval de construção, deixava de ter um papel primordial.¹⁸² O desenho servia apenas para transmitir os desejos do arquitecto a quem executaria a obra.¹⁸³ Na verdade, Loos travou uma das mais fortes lutas contra o desenho na educação arquitectónica: “*é com grande agitação interior que acompanho a reforma das nossas aulas de desenho desde o início.*”¹⁸⁴ “*Fora com os desenhos, fora com toda a arte de papel!*”¹⁸⁵

Na casa para Tristan Tzara (1926), o projecto sofreu algumas alterações durante a construção, nomeadamente no que concerne ao número de pisos. Originalmente, o edifício teria mais um piso e a fachada corresponderia ao rectângulo de ouro. Comprovando que Loos gostava de conceber a obra durante a construção, o último piso e a cobertura-jardim foram suprimidos e o terraço, no piso dos quartos, diminuiu. Além disso, a adição de um atelier no terraço da sala foi feita contra a vontade de Loos.

Uma vez que cada quarto é uma extensão do corpo e é necessário senti-lo corporeamente: “*eu fico lá, seguro a minha mão até certa altura, e o carpinteiro faz a sua marca com o lápis. Depois passo para trás dele e olho para ela de um ponto e de outro, visualizando o resultado*

¹⁸⁰PROVIDÊNCIA, João Paulo - *Tipo e Anti-tipo: Devir Da Forma e Expressão Orgânica*, p.88.

¹⁸¹ LOOS, Adolf – *A nossa Escola de Artes*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 13.

¹⁸² Entre as plantas, cortes e maquete originais da casa que desenhou para Josephine Baker, existem inconsistências que nos dão a pista de que o projecto talvez tenha sido abandonado numa fase prematura.

¹⁸³ LOOS, Adolf - *Arquitectura*. Em: *Escritos II*, p. 27.

¹⁸⁴ Loos, Adolf – *Ornamento e ensino*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 249.

¹⁸⁵ Loos, Adolf – *A nossa Escola de Artes*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 11.



Escritório de Tristan Tzara

final com todos os meus poderes. Esta é a única maneira humana de decidir a altura de um lambril ou a largura de uma janela.”¹⁸⁶

Assim como Tristan Tzara defende que a casa deve lembrar a caverna¹⁸⁷, para Loos, a casa deve ser como uma concha protectora, algo que só é possível se a casa transmitir os sentimentos certos ao habitante, algo que Loos sentia na sua casa de família e queria que os seus clientes experimentassem nas casas que projectava: *“cada peça de mobília, cada coisa, cada objecto conta uma história, a história da família. A casa nunca ficou pronta: ela evoluiu connosco e nós com ela. (...) Mas um estilo ela tinha – era o estilo dos seus habitantes, o estilo da família.*”¹⁸⁸

E se os espaços da casa encerram “a história da família”, deve ser a família a decorá-la pois *“[os aposentos]serão sempre propriedade intelectual daquele que os criou”*¹⁸⁹.

Também neste ponto a Arte Nova era objecto de crítica: o *“Pobre Homem Rico”* (1900) retrata a história de um negociante a quem é imposta a ideia de que a única coisa que lhe falta na vida é *“a arte!”*. *“Traga-me arte, arte para dentro da minha casa! O preço não é problema!”* - pediu o homem rico ao arquitecto, que colocou *“arte em todo o lado”*, da poltrona à almofada, dos pratos aos pregos. Mas esta arte tinha um preço – o *pobre homem rico* não tinha liberdade para usar os chinelos *desenhados para o quarto* em qualquer outra parte da casa, nem sequer receber prendas nos anos porque, não sendo objectos desenhados pelo arquitecto, *destruíam o ambiente.*¹⁹⁰No entanto, para Loos, aos espaços em que o arquitecto ou decorador assumiam esta função *“faltava a relação espiritual com aqueles que os habitavam, faltava-lhes qualquer coisa que se encontrava, precisamente, no quarto do tolo do lavrador, do pobre trabalhador, da velha solteirona: a intimidade”*¹⁹¹.

¹⁸⁶ COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, p.269 [tradução livre]: *“I stand there, hold my hand at that certain height, and the carpenter makes his pencil mark. Then I step back and look at it from one point and from another, visualizing the finished result with all my powers. This is the only human way to decide on the height of a wainscot, or the width of a window.”*

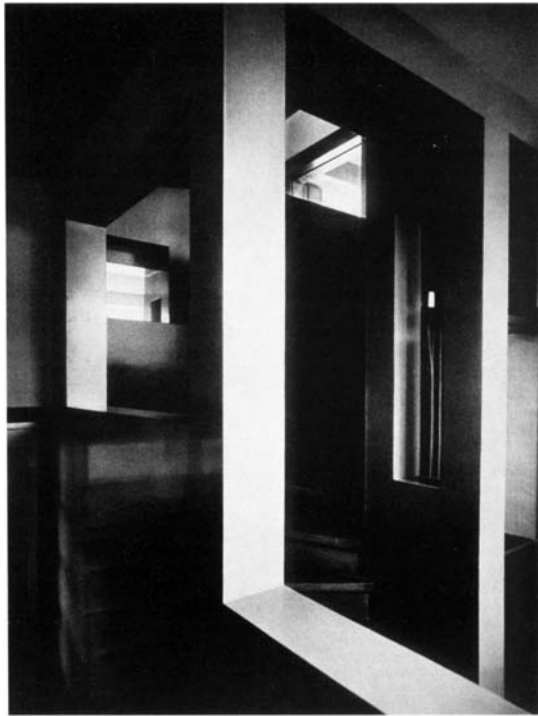
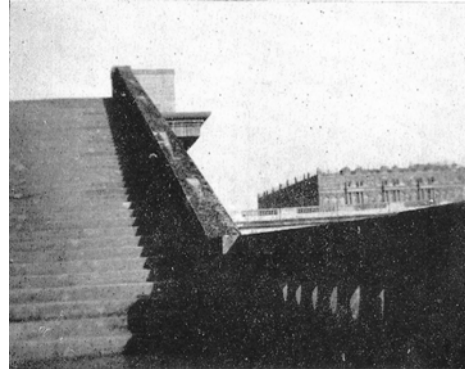
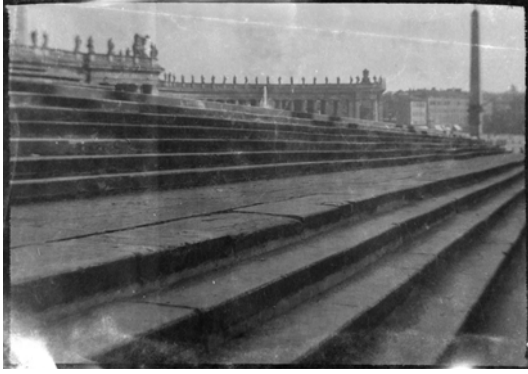
¹⁸⁷ MICAL, Thomas - *Surrealism and Architecture*.

¹⁸⁸ LOOS, Adolf – *Os interiores na Rotunde*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 69-70.

¹⁸⁹ LOOS, Adolf- *Os interiores na Rotunde*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 68.

¹⁹⁰ Este arquitecto, ditador cultural, poderia ser qualquer um dos arquitectos da Secessão – especialmente Olbrich, que havia desenhado as roupas domésticas da sua esposa, de maneira a não estragarem a harmonia da casa.

¹⁹¹ LOOS, Adolf- *Os interiores na Rotunde*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 69.



Vaticano
Jeanneret, 1911. (cima, esq.)

Versalhes (cima, dir.)

Escadaria
Casa Moller (baixo)

Tzara mobilou a casa, pelo que, os comuns móveis embutidos das casas de Loos praticamente não existem. Tal como Loos, Tzara admirava as culturas primitivas, escolhendo móveis exóticos e esculturas africanas, além de quadros de Hans Arp e Max Ernst.¹⁹² “O denominador comum que ligaria todos os móveis de uma divisão da casa seria apenas o facto de ter sido o seu dono a fazer a escolha.”¹⁹³

No entanto, “há arquitectos que desenham interiores não para que o homem viva bem neles, mas para que pareçam atraentes no momento de os fotografar.”¹⁹⁴

Loos não deixava o seu trabalho ser exibido ou fotografado¹⁹⁵, algo que talvez tenha que ver com o facto de a sua arquitectura lidar com o tempo e com o movimento. A fotografia fixa um tempo, fixa o movimento e fixa um olhar...

A diferença entre objecto real e fotografia levou Le Corbusier a, inicialmente, desvalorizar a fotografia, adoptando a mesma posição de Loos em relação a esta. No entanto, este elemento traria vantagens muito além da *pura* representação: as imagens de Pisa, que Le Corbusier apresentou em *L'Esprit Nouveau*, ou as fotografias que tira em Versalhes ou no Vaticano¹⁹⁶, foram manipuladas de maneira a adquirirem a maior pureza formal possível.¹⁹⁷ Segundo Cray, a fotografia é produto da transformação, ocorrida no século XIX, na relação sujeito/objecto. Esta relação é dissimulada através de uma certa imposição da visão de um operador sobre o observador. A fotografia além de representar uma realidade, tem o poder de produzir uma nova pois, posteriormente ao processo de construção, a fotografia consegue remeter o edifício de novo ao campo das ideias: quando o edifício se torna elemento bidimensional pela fotografia é reproduzido também dá lugar a uma ideia totalmente nova, podendo fazer sentir a ideia que se quer transmitir de modo mais directo e verdadeiro.

¹⁹² TOURNIKIOTIS, Panayotis - *Adolf Loos*, p. 82.

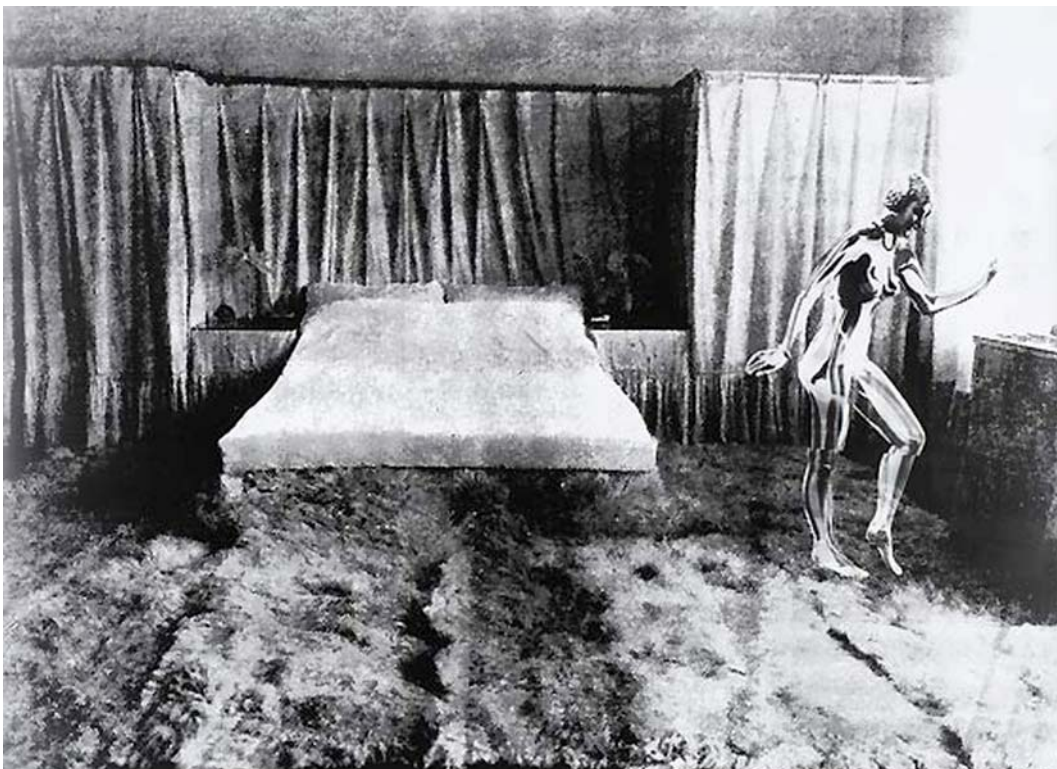
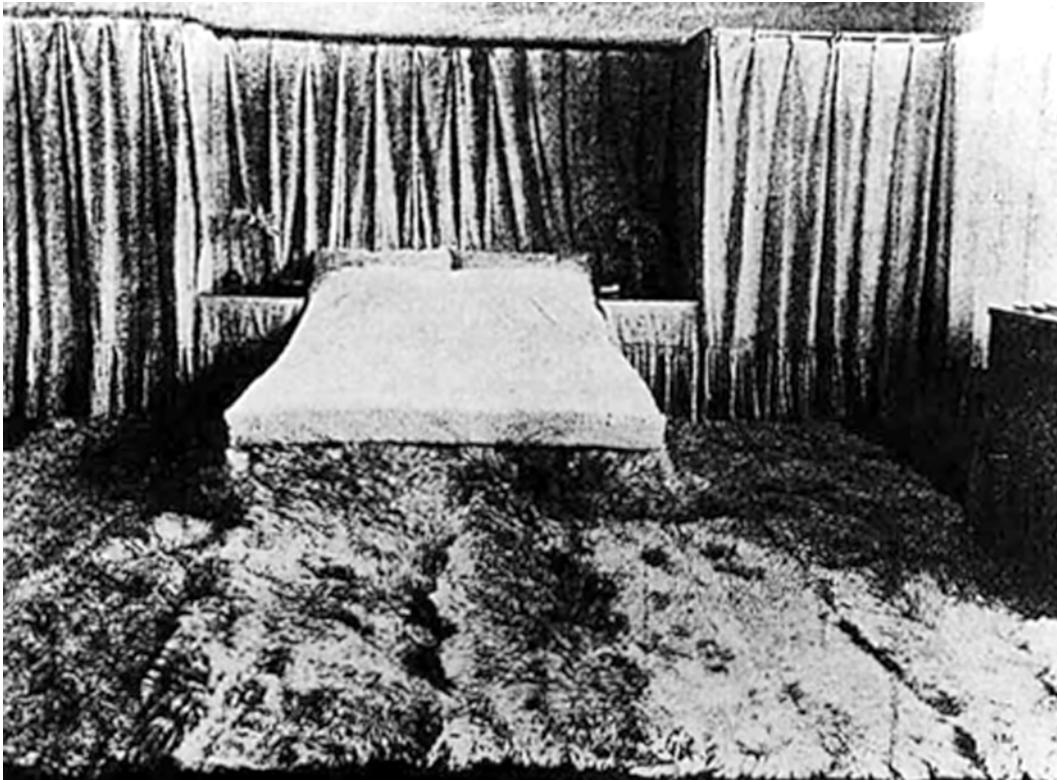
¹⁹³ LOOS, Adolf - *Os interiores na Rotunde*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 70.

¹⁹⁴ LOOS, Adolf - *Acerca del ahorro*. Em: *Escritos II*, p. 208 [tradução livre]: “Hay arquitectos que realizan interiores, no para que el hombre viva bien en ellos, sino para que aparezcan bonitos en el momento de fotografarlos.”

¹⁹⁵ SCHOENBERG, Arnold; STEIN, Erwin - *Arnold Schoenberg: Letters*, p. 144 [tradução livre]: “[Adolf Loos] has not led his work be either exhibited or photographed.”

¹⁹⁶ RABAÇA, Armando - *Le Corbuiser, Atget and Versailles*.

¹⁹⁷ COLOMINA, Beatriz - *Le Corbusier Photography*, p. 10.



Quarto de Lina Loos
1903 (cima)

Cal, cortinas brancas, branco de lã angorá, mulher de prata
Shannon Bool, 2010 (baixo)

Loos, antes de Le Corbusier, pode ter-se apercebido desta vantagem, algo que é indiciado nas fotografias publicadas do quarto de Lina Loos. O conceito subjacente, reforçado pelo enquadramento centralizado da fotografia, é bastante claro: “o quarto branco que Loos projectou para Lina, a sua mulher loira de olhos azuis, com 19 anos, era o espaço mais íntimo da casa. As paredes brancas, as cortinas brancas e as peles de carneiro angorá brancas criavam uma fluidez sensual e delicada; todos os objectos do quarto eram brancos. Até os armários foram escondidos atrás das cortinas claras. Era uma arquitectura de silêncio, de aproximação sentimental e erótica.”¹⁹⁸

A mulher ideal retratada por vários autores do final do século XIX, era uma mulher de dois pólos: por um lado casta e pura, por outro, um demónio, “fomentador da desordem sexual”¹⁹⁹. Este lado negro e violento é retratado por Gustav Klimt em *Judith*, que calma e elegante, segura a cabeça decapitada de Holfernes, e pela peça *Murder: the hope of woman*, de Oskar Kokoschka²⁰⁰, na qual retrata uma batalha entre o feminino e o masculino, cujo *poster* que a divulga apresenta uma mulher fatal que devora um homem pálido (morto) ao colo.

A casa de Josephine, que favorece os espaços para o entretenimento público²⁰¹, em detrimento da privacidade, é talvez a representação deste lado sexual e selvagem da mulher enquanto, no quarto de Lina Loos o feminino permanece nas superfícies que cobrem as paredes bem como no tapete de lã que reveste todo o piso. A casa de Josephine, de interior extravagante, composta por subterfúgios *voyerísticos* é uma homenagem ao lado “selvagem”²⁰², algo oposto a esta fotografia onde há um indício de pureza e de espaço

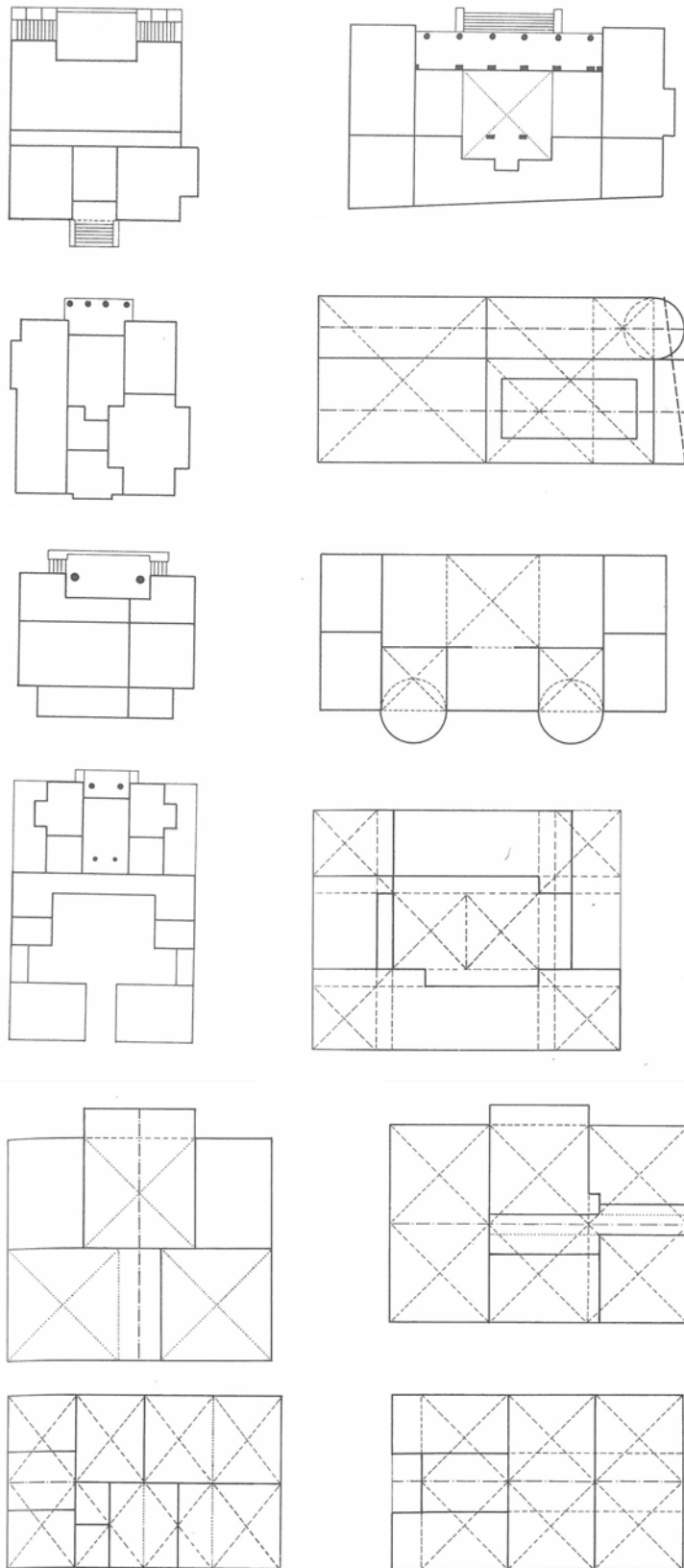
¹⁹⁸ Tournikiotis, Panayotis - *Adolf Loos*, p. 36 [tradução livre]: “*The white room that Loos designed for Lina, his blonde, blue-eyed, nineteen-year-old wife, was the most intimate place in the house. The white walls, the white draperies and the white angora sheepskins created a sensual and delicate fluidity; every object in the room was white. Even the closets were concealed behind pale linen drapes. this was an architecture of silence, of a sentimental and erotic approach.*”

¹⁹⁹ HENDERSON, Susan R. - *Bachelor Culture in the Work of Adolf Loos*.

²⁰⁰ Salvo de acusações legais por Loos e Kraus.

²⁰¹ Toda a sequência de quartos remete-nos para um *hôtel particulier* ou *palais* parisiense. Segundo Elias (*op. Cit.*, p. 66-84), nestas habitações da nobreza cortesã, não existia distinção entre vida pública e privada. Nos *palais*, como na casa de Josephine, a cozinha surge o mais afastada das outras divisões quanto possível e o salão circular – o café da casa da bailarina - corresponde a uma sala de recepção.

²⁰² Loos afirma: “*Eu acredito que Josephine Baker é uma grande artista. Basta observar a coragem e o poder dos seus movimentos. Ela lembra-me sempre um animal na selva.*”



Esquemas diagramáticos de 12 casas de Loos
Panayotis Tournikiotis

sagrado, que emana da cor branca, e um reforço da privacidade, própria do feminino²⁰³; uma conformação de um espaço idílico para a mulher.²⁰⁴

Espaço. Movimento, continuidade e ritmo

“Eu não desenho planos, fachadas ou cortes, eu desenho espaço. Na verdade, não há nem rés-do-chão, nem um primeiro andar, nem uma cave nos meus desenhos, há apenas divisões integradas, vestíbulos e terraços. Toda a divisão requer uma altura específica, portanto, os tectos estão situados a diferentes níveis. Assim temos que integrar todas as divisões de tal maneira que a transição não é apenas imperceptível e natural, mas também funcional. Isto é, segundo o meu ponto de vista, um mistério para os outros arquitectos, mas para mim é uma questão de percurso.”²⁰⁵

De acordo com a análise de algumas plantas de Loos, Panayotis Tournikiotis defende que o arquitecto fazia uso de traçados reguladores, usando regras de composição. No estudo sobre a casa para Tzara mostra que Loos usou a secção áurea²⁰⁶ para a composição da fachada, ainda que, por fim, não tenha sido construída assim.²⁰⁷ Proporções geométricas harmoniosas, simetria axial, pureza clássica e simplicidade da forma constituem um papel importante na obra. No entanto, julgamos não ser esse o cerne da sua obra, pelo contrário: enquanto a Teoria da Empatia se havia deixado seduzir por estes tópicos, vendo nas formas estímulos para o observador segundo associações naturais, Loos preocupava-se com a

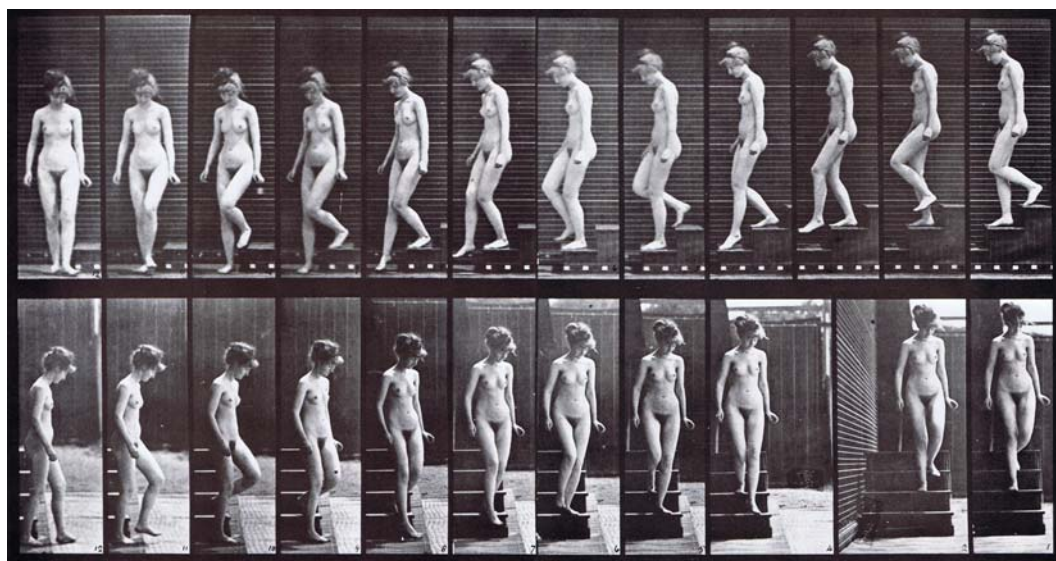
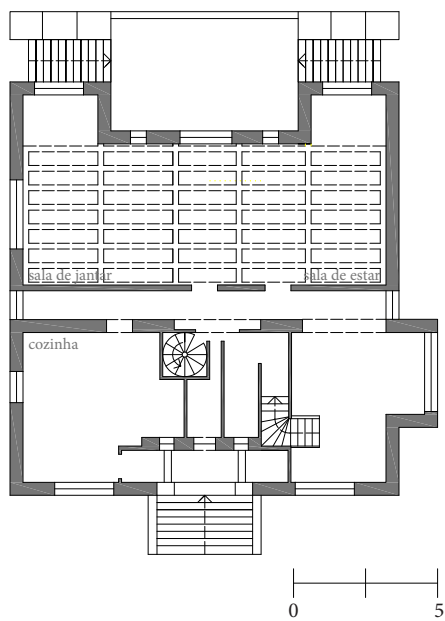
²⁰³ A figura feminina era tida como uma distração enquanto utilizadora do espaço público e nunca como fonte de cultura ou inspiração. Esta era uma das razões pelas quais as mulheres eram proibidas de entrar no American Bar.

²⁰⁴ Sobre a reprodução de uma ideia nova através de uma entidade visual é interessante o trabalho de Shannon Bool sobre esta fotografia. “Cal, cortinas brancas, branco de lã angorá, mulher de prata” [*Weisse Tünche, weiße Vorhänge, weiße Angorafelle, silberne Frau*], patente na exposição “New Frankfurt Internationals: Stories and Stages”, em 2010, demonstra como a inserção de um novo elemento aniquilam a narrativa pré-estabelecida pela fotografia original, além de abalar a sua linha de significado, criando uma nova ideia, uma nova narrativa visual.

²⁰⁵ Excerto de uma conversa em Plzen, na República Checa (1930). [Em Linha]. [Consult. Fevereiro 2012]. Disponível em: WWW:<URL: <http://www.mullerovavila.cz/english/raum-e.html>

²⁰⁶ A secção áurea era conscientemente utilizada pelos gregos, pois definia a harmonia nas proporções de qualquer figura. Mas esta também é comum em medições das pirâmides egípcias, o que talvez leve Jay Hambridge (como nos demonstra Panayotis Tournikiotis – *op. Cit.*, p. 82) a afirmar que a supressão inferior da fachada remete para uma tumba egípcia enquanto a superior remete para a eternidade.

²⁰⁷ TOURNIKIOTIS, Panayotis – Adolf Loos, p.88.



Planta do primeiro piso da casa Steiner (cima)

Descer as escadas e virar
Eadweard Muybridge, 1884-85 (baixo)

medida, proporção e ritmo a partir da experiência do corpo no espaço. O espaço de Loos convoca o movimento e as diferentes disposições do corpo.

Na casa Steiner, a planta, um quadrado dividido em quatro quadrantes, parece efectivamente simétrica mas, ainda que o acesso seja feito pelo centro, o hall encontra-se do lado direito encaminhando-nos para uma escadaria que leva ao piso superior, onde estão os quartos.²⁰⁸ Estas mudanças de nível são incorporadas no plano da casa para criar *fluxos* espaciais e distinguir uma área da casa (mais privada, neste caso) de outra (mais comum).

As escadas invocam o seu significado de símbolo de hierarquização e obrigam o corpo a responder, enquanto este toma conhecimento do espaço. Ao subi-las, o ritmo é-nos proporcionado através dos mecanismos de equilíbrio no interior do ouvido (conhecido como labirinto [*labyrinthine*]) que reenviam informações ao cérebro e resto do corpo, de forma rica e subtil, fazendo-nos sentir o movimento de nível para nível. Além disso, a escada carrega sempre um lado enigmático: nunca se sabe onde nos levará!

O movimento em espiral verifica-se tanto ao nível vertical, como no plano horizontal. A circulação pelo espaço evita sempre o centro (as portas, por exemplo, são descentradas). Segundo Kulka, “o esquema de um quarto actualmente, sob influência japonesa, é centrífugo. A mobília é colocada nos cantos do quarto (...). O centro é vazio (espaço de circulação). Luz artificial deve ser posta onde necessária. Não há tensão no centro.”²⁰⁹ Algo que acontece no grande salão da casa Steiner. Este espaço, num piso térreo elevado, é subdividido em espaço de estar, jantar e de música: o interior da casa deveria corresponder a um ambiente cultural propício a reuniões entre os seus residentes para refeições, tocar e ouvir música ou simples conversas. O espaço central é amplo, enquanto os cantos são nichos sossegados, com bancos embutidos²¹⁰ e mesas. “*As paredes do edifício pertencem ao arquitecto. Essas ele gere à sua vontade. E assim como com as paredes, também com o*

²⁰⁸ Não é o desenho da planta que conforma o uso do espaço, pois o corpo não o experimenta de modo simétrico.

²⁰⁹ MÜNZ, Ludwig; KÜNSTLER, Gustav - *Adolf Loos: pioneer of modern architecture*, p. 94 [tradução livre]: “*The plan of a room nowadays, under Japanese influence, is centrifugal. Furniture is placed in the corners of the room (...). The centre is empty (circulation space). Artificial light should be placed where needed. There is no stress on the centre.*”

²¹⁰ A disposição do mobiliário remete para o camarote de transatlântico ou para a carruagem ferroviária.



Sala de estar
Casa Steiner, 1910 (cima)

Vista a partir do jardim,
Casa Steiner, 2011 (baixo)

mobiliário que não é móvel. Ele não deve ser tratado como mobília. É parte da parede”²¹¹. As posições estáticas indicadas pelo mobiliário marcam o ritmo uma vez que a disposição do mobiliário embutido traduz ao corpo um movimento claro: o acesso às janelas é dificultado, o olhar vira-se para o espaço que acabou de percorrer – “o corpo é aprisionado”²¹². O tema do *percurso* difere do tema do *habitar*, enquanto o primeiro diz respeito à mobilidade, o segundo é mais estático, convidando à vivência.

A sala, aqui como na maioria dos seus projectos, é o único espaço com acesso a um terraço com ligação ao jardim. Esta progressão em direcção ao jardim, por norma separada por alguns degraus, difere da progressão da entrada: a passagem do espaço público ao privado é comedida, enquanto a ligação ao jardim é deliberada e imponente.

De acordo com Appia, “o ritmo tem o seu modelo nos movimentos dinâmicos do corpo e é produzido pela alternância de modulações fortes e fracas, e pela repetição desta alternância; enquanto a medida, que recorre igualmente ao corpo humano e tem o seu modelo na marcha, apenas regula os ritmos de tempos alternados.”²¹³ Estas progressões, que resultam em ritmos diferentes, têm que ver com o carácter da experiência: o processo de entrada é um processo segundo o qual o indivíduo se vai desembaraçando da vida pública exterior.

As casas de Loos constituem-se a partir destas progressões que estabelecem um percurso contínuo, de diferentes ritmos. “*Para mim, há apenas espaços contíguos e contínuos, quartos, ante-câmaras, terraços, etc. Os pisos mesclam-se e os espaços estão relacionados uns com os outros.*”²¹⁴

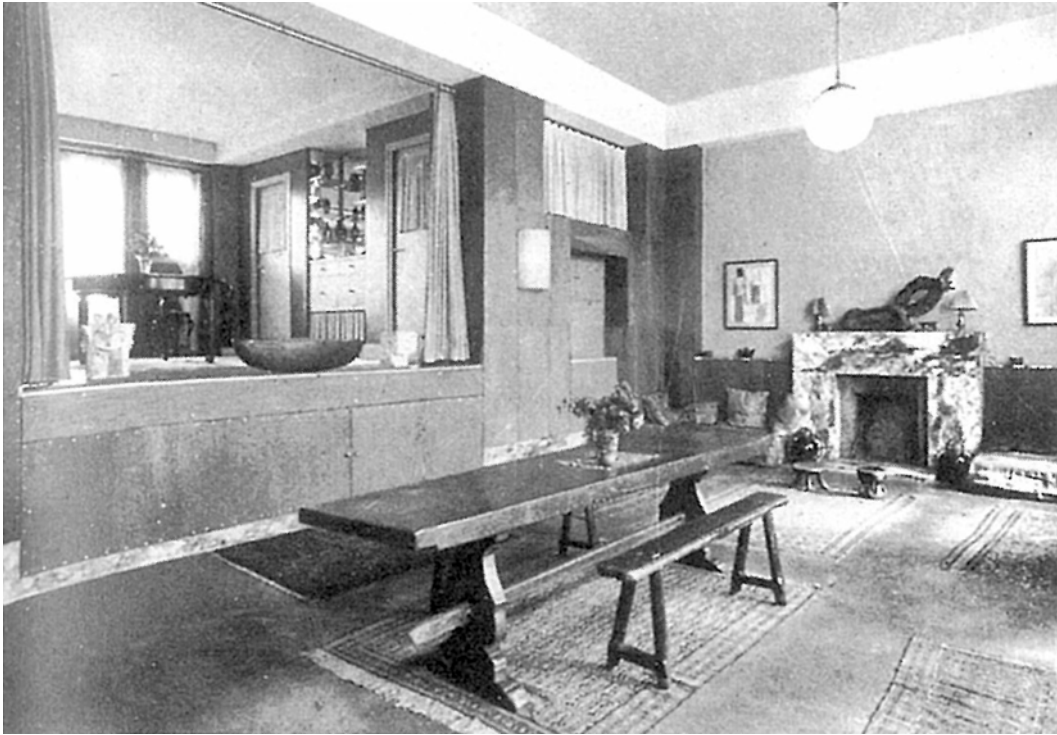
Estas relações são, primeiro, visuais e fisicamente intransponíveis, à vista desarmada, obrigando à experiência deste percurso, uma experiência espacial que se realiza através desta vivência centrífuga do espaço.

²¹¹ LOOS, Adolf *apud*. MÜNZ, Ludwig, KÜNSTLER, Gustav - *Adolf Loos: pioneer of modern architecture*, p. 31 [tradução livre]: “*The walls of a building belong to the architect. There he rules at will. And as with walls, so with any furniture which is not movable. It must not be treated as furniture. It is a part of a wall (...).*”

²¹² COLOMINA, Beatriz - *The Split Wall: Domestic Voyeurism*. Em: *Sexuality and Space*, p. 73-130.

²¹³ APPIA, Adolphe - *Oeuvres Complètes*. Vol. 3, p. 8. [tradução livre]: “*Le rythme, qui a son modèle dans le dynamisme des mouvements corporels, est produit par l’alternance des accentuations fortes et faibles et la répétition de cette alternance, tandis que la mesure, qui procède également du corps humain et a son modèle dans la marche, se contente de régulariser dans le temps l’alternance des rythmes.*”

²¹⁴ Excerto de uma conversa em Plzen, na República Checa (1930). [Em Linha]. [Consult. Fevereiro 2012]. Disponível em: WWW:<URL: <http://www.mullerovavila.cz/english/raum-e.html> : “*For me, there are only contiguous, continual spaces, rooms, anterooms, terraces etc. Storeys merge and spaces relate to each other.*”



Vista da sala de estar para a sala de jantar
Casa Tzara (cima)



Vista da Sala de jantar para a sala de música
Casa Moller (baixo)

A visualização entre os espaços dá-se, normalmente, segundo linhas diagonais, tal como nos cenários de Appia. Esta preocupação com o movimento é, aliás, clara nos *Espaces Eurythmics* e no *Raumplan*: as escadas assumem um papel distinto na definição destes espaços, são elas que levam o habitante ao mistério sucessivo de cada divisória. Assim, Loos segue o princípio de Schmarsow, segundo o qual, o arquitecto, na sua concepção do espaço, não deve tratá-lo a partir de eixos verticais ou horizontais, mas a partir da orientação do sujeito que se move através desse espaço.

O que acontece na obra de Loos, além do novo entendimento e apropriação do espaço, é o aparecimento deste observador.

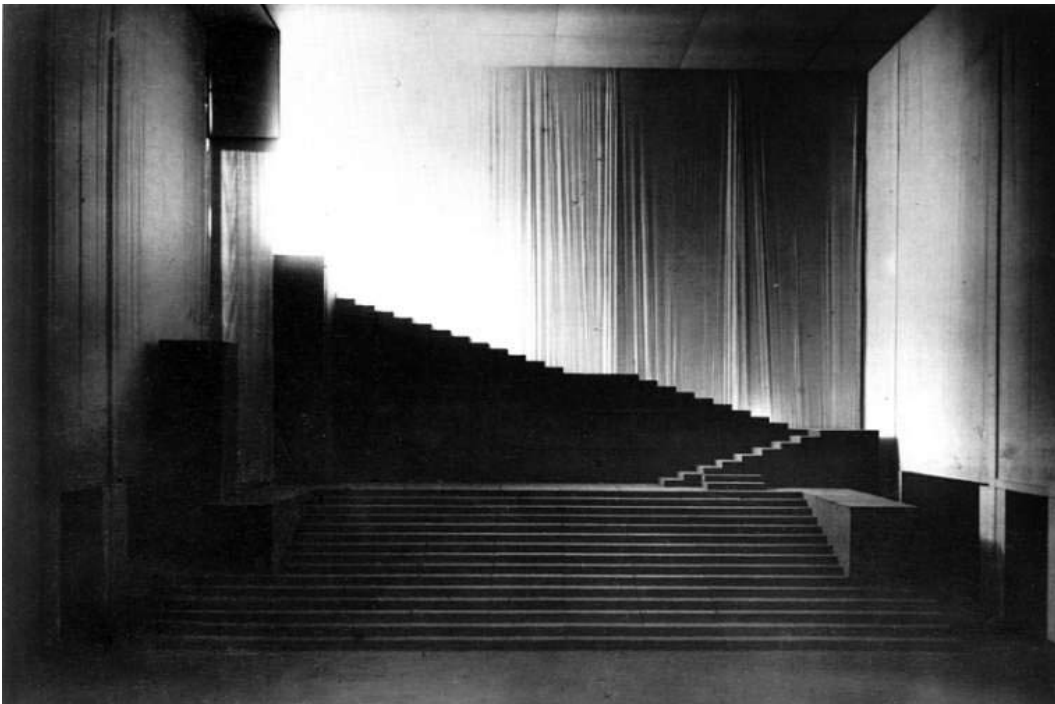
Anteriormente, nos *palais* do *Ancien Régime*, os espaços eram estáticos, sem correspondências visuais de uma divisória para a outra. Por exemplo Norbert Elias, no livro “*A Sociedade de Corte*”, demonstra o poder da etiqueta na estrutura social. Esta não existia por acaso, antes constituía uma função poderosa: renunciar à etiqueta era renunciar aos privilégios.²¹⁵ As damas chegavam nos seus vestidos, sentavam-se a beber o chá nos salões carregados de espelhos, tapeçarias, elementos decorativos vários (de candelabros a relógios cheios de berloques).²¹⁶ O cuidado com as ações, emoções e gestos eram imprescindíveis, pois a confirmação dos valores e prestígio veem do outro – tudo é escolhido e ensaiado de maneira a criar o melhor efeito, os gestos são sempre comedidos para não fazerem passar uma ideia errada. Nessas arquitecturas, o olhar não é livre²¹⁷; muito pelo contrário, o olhar é algo reguardado, algo fácil de entender pelos vidros opacos que não permitem que o olhar penetre para outro espaço, ou pelas cortinas que cortam a relação visual com o exterior.

Com a arquitectura de Loos, o olhar é reeducado. As relações visuais entre espaços é permanente, as transparências permitem que o olhar trespasse para outro espaço. Aliás, o olhar é continuamente reiterado. Esta nova percepção da arquitectura coaduna-se com o novo corpo. O corpo que, livre do espartilho, pode finalmente recostar-se num sofá para ler um livro enquanto noutra divisória outro habitante o observa através duma abertura na

²¹⁵ Elias, Norbert - *A Sociedade de Corte*.

²¹⁶ A ornamentação como símbolo de poder na hierarquia social.

²¹⁷ O olhar adquire extrema importância, uma vez que o indivíduo está constantemente a ser observado e avaliado pelo outro.



Render do espaço da escadaria do projecto para Josephine Baker (cima)

Orfeu - acto II, Adolph Appia, 1912/13 (baixo)

parede. Um corpo que nada nú²¹⁸ numa piscina com janelas que permitem ao *voyer* observá-lo, do lado de fora.

Este corpo é, por exemplo, o de Josephine Baker²¹⁹ cuja casa (uma apologia à escopofolia²²⁰) é porventura o culminar do olhar indiscreto, que nasce com a arquitectura de Adolf Loos.

Neste projecto, à entrada, uma teatral escadaria leva-nos até ao vestíbulo, no *piso noble*. Esta escadaria, iluminada por uma janela lateral e uma claraboia superior que ilumina não só o piso de cima como a chegada ao vestíbulo, acentuando o seu efeito teatral, remete-nos para um cenário de Appia: um dos *Espaces Rhythmiques*, particularmente o cenário para o acto II de Orfeu, em que, após uma escada larga, de degraus que convidam a um movimento lento, uma luz, vinda de cima, nos mostra outro conjunto de degraus. Ou poderia simplesmente ser uma escadaria de *cabaret*, do *Folies Bergère*²²¹, por onde as dançarinas (Josephine Baker, entre elas), semi-nuas, desciam com os seus corpos curvilíneos, e degrau a degrau os seus pés encontravam uma força que as fazia parar²²², enquanto a audiência as observava cá em baixo, na plateia.

Associado ao vestíbulo encontramos também o salão, e, no mesmo piso, uma pequena sala de estar e o café.

É a partir do salão, que se estendem corredores de pé-direito baixo, iluminados por aberturas na fachada dum lado, e aberturas na parede do tanque da piscina, do outro. A partir das aberturas da fachada a luz penetra no interior da piscina (também iluminada por uma claraboia superior), permitindo ver a *Vénus Negra* mergulhar e nadar. Um destes corredores, no lado oposto à fachada, é um corredor catacumbico, apenas com vestígios de

²¹⁸ Esta questão do erotismo e da sexualidade era um debate comum nesta altura. Freud é a prova disso.

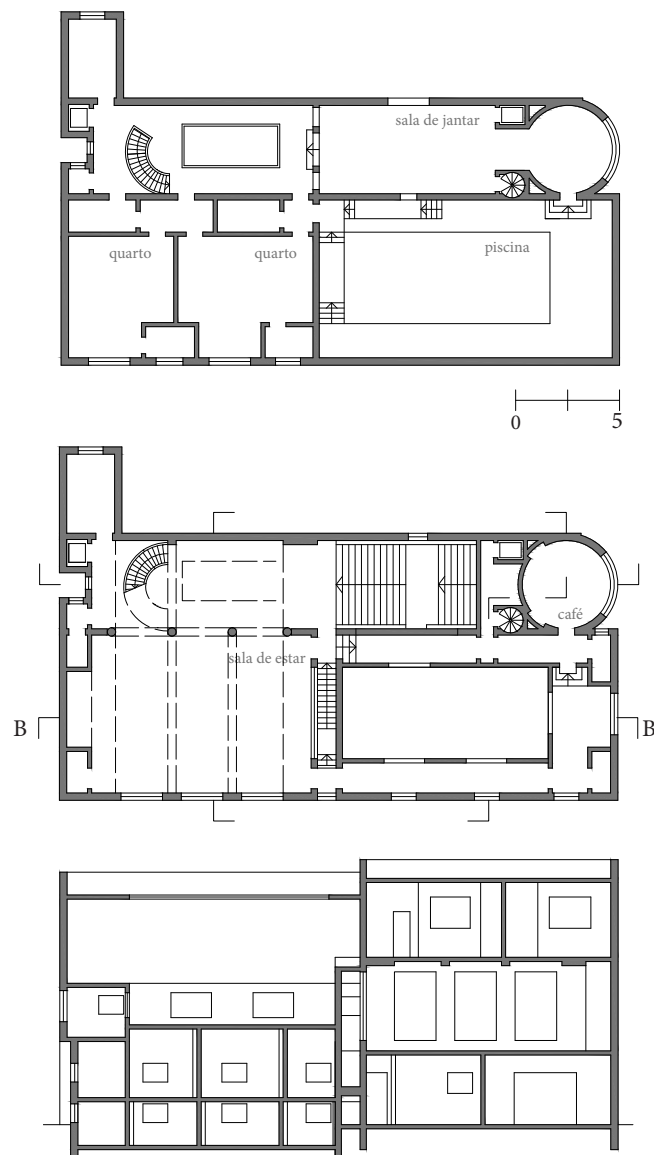
²¹⁹ O corpo curvilíneo, imagem de sedução e novo ideal de beleza, livre dos constrangimentos que outras mulheres ainda se impunham - pois o espartilho não era imposto, pelo contrário, era uma questão social e cultural que a mulher até este século não questionava. O vestuário feminino era um vestuário para usar nos espaços sociais, para ir à ópera e percorrer a grande escadaria; era um vestuário que não permitia sentar no American Bar, cujos assentos são baixinhos, tal como as mesas, de maneira a que o corpo se sente confortavelmente.

²²⁰ Traduz o termo freudiano *schaulust*: prazer de olhar, no sentido sexual/erótico.

Penelope Haralambidou chega mesmo a defender que a própria maquete é um dispositivo *voyeurístico*, uma vez que o observador pode, através da claraboia na cobertura, espreitar a piscina e conceber na sua imaginação o corpo flutuante de Josephine.

²²¹ A norte-americana estreou-se em Paris em 1925, no *Théâtre des Champs-Élysées*, tendo-se tornado, posteriormente, a estrela do *Folies Bergère*.

²²² Esta força é a resposta dos volumes ao corpo em movimento do actor que, nos cenários de Appia, transmitem ritmo à passada.



Planta do segundo piso
Casa Baker (cima)

Planta do primeiro piso
Casa Baker (meio)

Corte B
Casa Baker (baixo)

luz que possam penetrar através da janela da piscina, e conduz-nos ao café: inundado de luz através da larga janela. A planta circular do café faz crer que este não seria apenas para uso particular, mas que poderia transformar-se num pequeno centro de entretenimento²²³ - é o salão circular do *hôtel particulier*.

Simultaneamente, a partir do vestíbulo, outra sequência se estende por uma escadaria semi-circular que nos leva à sala de jantar, separada dos restantes espaços. Por cima do salão, estão os quartos e espaços associados à piscina.

A piscina é o elemento central do projecto. Aqui, a nadadora pode ver o seu corpo, bem como a iluminação que penetra pela claraboia superior, reflectidos nos vidros das paredes da piscina. Estes reflexos não permitem que quem nada se aperceba dum *voyer*, parado nos corredores ou na pequena sala de estar.²²⁴ Uma *mise-en-scène* que subverte o princípio de que “um homem culto não olha para fora da janela”²²⁵. Aliás, este “homem culto”, a partir de uma pequena sala, solta-se e espia, espreita, sucumbindo aos desejos mais primitivos, ao *fetich*.²²⁶

Nesta habitação, paradoxalmente ao que acontece nas anteriores, o *Raumplan* produz espaços que não são para habitar e passagens *secretas* que apenas têm uso para o *voyeur*.

Diferenciação, ambiência e hierarquia

Em “*Entretiens*”, Viollet-le-Duc distingue a casa francesa, cujo princípio era a unidade familiar, da inglesa, na qual a exigência de privacidade resultava num conjunto de elementos individuais de função e caracteres próprios. A evolução desta casa levaria ao aparecimento de um grande salão central, de pé direito duplo.²²⁷

As casas de Loos podem ser vistas nesta linha. Se pensarmos que o grande salão é substituído pela escadaria, a casa corresponde a esta soma de espaços individuais. Na verdade, *Raumplan* pode ser traduzido como “plano de espaços” e consiste na diferenciação por cotas dos diferentes espaços da habitação, que são caracterizados por

²²³ MÜNZ, Ludwig; KÜNSTLER, Gustav - *Adolf Loos: pioneer of modern architecture*, p. 195.

²²⁴ COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, p. 260.

²²⁵ LOOS, Adolf *apud* Le Corbusier - *Urbanisme*, p. 174.

²²⁶ el-DAHDAH, Fares; ATKINSON, Stephen - *The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure*, p. 77.

²²⁷ COLQUHOUN, Alan - *The Urn and the Chamberpot: Adolf Loos 1900-30*. Em: *Modern Architecture*, p. 81.



Fachada principal
Casa Steiner (esq.)



Fachada posterior
Casa Steiner (dir.)

diferentes pés-direitos, buscando definir ao máximo os sentimentos que cada divisória deve suscitar, provocando uma distinção de graus de intimidade e de graus de poder de divisória para divisória.

As casas têm normalmente quatro pisos, estando as áreas de serviço remetidas à cave e ao sótão, enquanto os pisos intermédios correspondem às áreas do “lar”, com os pisos mais baixos ocupados pelas áreas de convívio e os superiores pelos quartos. Denota-se, assim, um gradiente de intimidade que traduz uma distinção vertical e cujo movimento é realizado por escadas.

Outra diferenciação corresponde à dicotomia frente/traseira²²⁸, havendo, novamente, um gradiente de privacidade crescente à medida que nos dirigimos para as traseiras. A frente é, por razões óbvias, a mais pública, pelo que as áreas de estar são viradas para uma zona de estar exterior, nas traseiras. Este movimento é, por norma, ascendente, algo visível desde logo na casa Steiner (1910) onde o grande salão se encontra num rés-do-chão elevado, virando-se para o jardim.

Nesta obra, a fachada principal demonstra uma forte subtileza, que caracterizaria o edifício: na área de Hietzing²²⁹, só era permitida a construção de um piso, pelo que Loos usa uma cobertura de forma semi-circular (artifício usado em ambas as fachadas da casa Horner, de 1912). O número de quartos dificultava o cumprimento da legislação pelo que a cobertura lhe permitia o aproveitamento do espaço – um dos princípios do *Raumplan* –, fazendo a transição para a fachada posterior, com três pisos. Esta, revestida a reboco branco reitera o princípio de que o ornamento deve ser abolido.

No que toca ao exterior da casa de Tristan Tzara, fachadas frontal e traseira são organizadas de modo vertical e horizontal respectivamente e os materiais destacam ainda mais esta distinção.

A fachada posterior pretende ser mais reservada e é pensada de acordo com as necessidades do interior: cada piso tem o seu terraço.

²²⁸ BEEK, Johan van de - *Adolf Loos: Patterns of Town Houses*. Em : *Raumplan Versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier*, 1919-30.

²²⁹ Distrito vienense.



Salão com janela para o terraço
Casa Tzara(esq.)

Fachada posterior
Casa Tzara(dir.)

A fachada principal corresponde à face pública da casa. Revestida com pedra na sua base e rebocada na parte superior, parece diferenciar os dois apartamentos²³⁰ que a casa contém. Estas duas partes são perfuradas, ao centro, por varandins²³¹ e, no piso térreo, por uma supressão que convida à entrada. Esta fachada é ligeiramente curva, adaptando-se à rua e reforçando a percepção da sua axialidade, ainda que, a sua organização simétrica não seja correspondente à maneira como o corpo experiencia o espaço interior.

Esta casa é bastante elucidativa no plano da diferenciação, indo de encontro à ideia de Tzara de que “a arte é uma procissão contínua de diferenças”²³².

Ao nível da rua, está a garagem, do lado esquerdo do edifício, e, a partir desta cota, do lado direito, o bengaleiro aparece a meio-piso entre o piso térreo e o piso da sala. Neste piso, do *hall* principal existe também uma cozinha e uma adegas. Depois de mais um lance, chega-se ao salão, o espaço mais imponente da casa (que ocupa toda a largura).

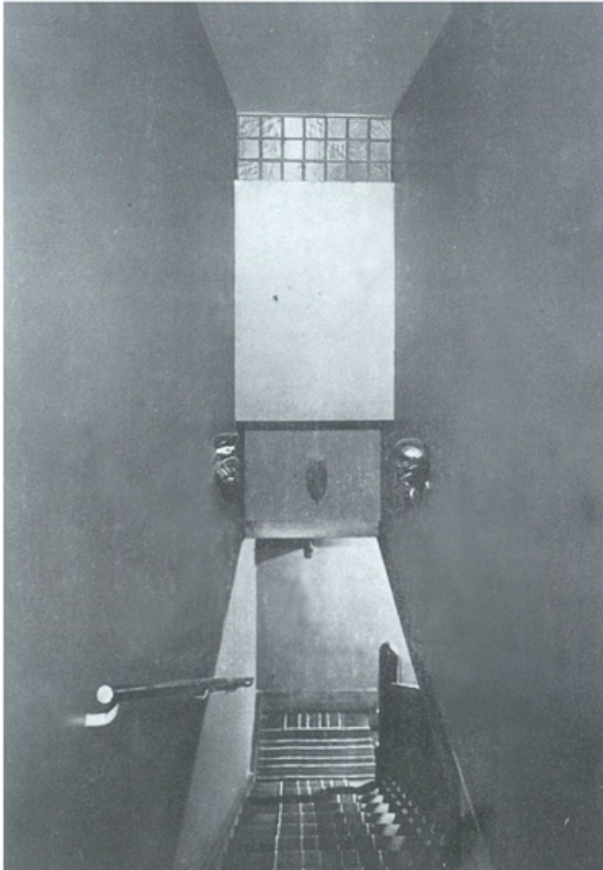
Aqui, o terraço da sala teria a largura da mesma mas, posteriormente, contra a vontade de Loos, um atelier foi adicionado à fachada posterior. Este leva a que o acesso ao terraço se faça na diagonal, em relação à entrada na sala, definindo assim, perante a simetria da planta, o lado em que se entra na casa.

A casa para Tristan Tzara terá sido desenhada em estreita colaboração com o cliente e muitos historiadores tendem a fazer conexões entre a casa e o movimento dadaísta. A simetria, que instintivamente associamos à racionalidade, é subvertida pelo modo como o corpo experiencia o espaço. Este desenho simétrico dá lugar aos contrastes, jogos e até mesmo à surpresa. Ou seja, as regras da simetria (racionalidade) são quebradas, tendendo, então para a irracionalidade (própria do dadaísmo ou do surrealismo). Isto acontece nas fachadas simétricas e, ainda que os espaços possam ser simétricos relativamente ao eixo central da casa, o uso e a entrada nestes, é feita por um dos extremos: quando na sala, uma relação material com a sala de jantar, sugere uma continuidade que é acentuada pelo facto

²³⁰ A aplicação do Raumplan é irrefutável neste projecto, algo patente na maneira como Loos lidou com o difícil terreno e na relação entre os dois apartamentos: o do proprietário e o apartamento para alugar. O declive, na parte de trás da casa, é subvertido, permitindo a diferenciação de cotas entre o apartamento para alugar e o acesso (exclusivo a partir das traseiras) ao mesmo, cuja entrada é feita pela cozinha.

²³¹ Exceptuando as janelas em banda na parte superior da fachada, todas as aberturas se confinam a estes varandins, numa preocupação com a privacidade que era muito própria do arquitecto.

²³² TZARA, Tristan *apud* SAFRAN, Yehuda - *Adolf Loos: Nosso Contemporâneo*. Em: *Adolf Loos: Our Contemporary / Unser Zeitgenosse / Nosso Contemporâneo*, p. 209.



Escadaria de acesso ao *hall*
Casa Tzara

de as salas estarem abertas, ao centro, uma para a outra²³³. No entanto, o acesso não é directo, a sala de jantar está numa cota ligeiramente superior²³⁴, sendo necessário percorrer uma escadaria lateral.

Como é perceptível a partir deste exemplo, a necessidade de percorrer o espaço para o perceber é continuamente reiterada nas habitações de Loos. A partir do exterior, é de todo impossível concebermos a organização interior. As fachadas, para atingirem a simetria e proporcionalidade que o arquitecto deseja, são dissimuladas, não demonstrando verdadeiramente o que corresponde ao interior, onde, “aberturas espaciais, para um ou mais lados, caracterizadas por paredes ou colunas, aumentam as relações espaciais, ligando e relacionando espaços (...)”²³⁵

A *recepção* é feita já no interior e o movimento até ao espaço de vivência da casa é enfatizado através da passagem por um bengaleiro cujas escadas conduzem, posteriormente, ao *hall*, propriamente dito. A posição deste bengaleiro, à esquerda ou à direita, é que gera o movimento em espiral que impõe a diferença entre os lados da casa: este movimento atravessa os espaços da família, ao passo que, o lado oposto corresponde a áreas de serviço.

Todo o desenho dos espaços procura a *empfindung* (empatia) entre objecto e sujeito, entre espaço habitável e seu habitante, sendo pois as diferenças uma informação para a sua apropriação. De facto é na diferenciação que está o ponto-chave deste sistema e o revestimento é o elemento primordial de caracterização do espaço. “Em toda obra de arte deve haver uma relação harmoniosa entre o sentimento e a forma, um equilíbrio perfeito entre a ideia do que o artista deseja expressar e os meios que ele usa para expressá-la.”²³⁶

²³³ Enquanto a sala é a única divisória em que o edifício de seis pisos se abre para o grande varandim, sendo a única aproximação ao jardim; no lado oposto, o da rua, a cozinha abre-se para o varandim cujo duplo pé-direito permite a entrada de luz, além de garantir a privacidade.

²³⁴ Esta diferenciação de cotas é contrária à inclinação do terreno, resultando num afastamento da sala em relação à rua e permitindo espaço para o apartamento para alugar.

²³⁵ SCHMARSOW, August, e SCHWARZER, Mitchell W. *The emergence of architectural space: August Schmarsow's theory of "Raumgestaltung"*, p. 48-61[tradução livre]: “Spatial openings, to one or more sides, marked by walls or by columns, increase spatial relations by linking and combining inner spaces.”

²³⁶ APPIA, Adolphe - *Music and the Art of the Theatre*, p. 10. [tradução livre]: “In every work of art there must be a harmonious relationship between feeling and form, a perfect balance between the idea which the artist wishes to express and the means he uses to express it.”

Para criar a atmosfera própria, Loos sabia a força da escolha de materiais²³⁷ e seu acabamento, como produzir e distribuir a qualidade necessária de luz vinda de cima, através da parede lateral ou filtrada através de painéis. Tal como Adolph Appia viu na luz a capacidade de moldar sentimentos (que Wagner havia visto na música), Loos não abdica deste elemento expressivo, manipulando a luz tanto natural como artificial.

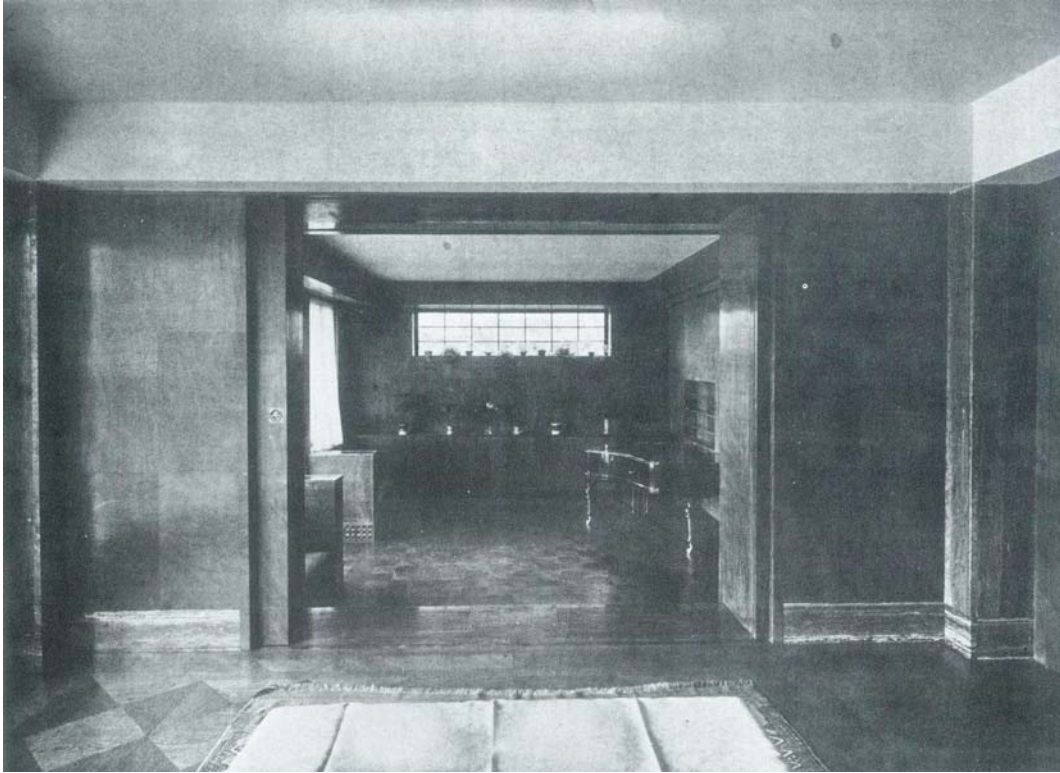
Já percebemos que através da visão é possível percebermos distâncias, tamanhos, formas, texturas, luzes e cores; a audição é um sentido mais passivo e fluido que também nos permite a compreensão do espaço através de ecos e outros elementos acústicos; o olfacto é mais emotivo, capaz de evocar memórias passadas; o tacto permite, através da textura, sentir as mudanças nas superfícies (cada tipo de piso confere uma resposta diferente aos passos que damos, por exemplo). A estes quatro sentidos juntámos a sensação de cinestesia, segundo a qual, através dos nervos sensoriais, percebemos a posição e o movimento do corpo em relação a um espaço (não é necessário ver ou tocar uma parede ou mesmo um teto para perceber a sua presença).

Mas a estes componentes juntam-se luz (natural e artificial) e ventilação, que também nos afectam no uso quotidiano do espaço.

Nas obras de Appia, a iluminação do cenário pode ser usada e controlada relacionando-se com o espaço tridimensional e criando, no palco, um microcosmos do mundo. Appia defende que, da mesma maneira que a música toca a nossa essência, através da audição, o cenário deve fazê-lo através da visão, que só é possível através da luz. Na verdade, a luz é a primeira e mais importante experiência visual do ser humano, seja ela directa, indirecta ou difusa. Deste modo, a luz mostra a presença do objecto, dá-nos a sensação do objecto ao produzir sombra e, assim, confere-lhe expressão.

A iluminação natural adquire extrema importância no espaço *loosiano*, sendo a sua necessidade, em cada espaço da casa, a criar as aberturas que compõem a fachada. Inundando o ambiente de luz ou bloqueando a incidência desta, de maneira a conseguir diferentes sensações no utilizador, é a partir do interior que nasce a imagem exterior da casa.

²³⁷ Adolf Loos era filho de um pedreiro que também praticava escultura. Muitos autores citam esta questão. Mesmo que o seu pai tenha morrido quando Loos tinha apenas 9 anos, o jovem recebeu formação na sua oficina, algo que muito provavelmente teve influência na sua visão em relação aos materiais.



Vista da sala de jantar para a sala de música
Casa Moller (cima)

Vista da sala de música para a sala de jantar
Casa Moller (baixo)

O exterior é então secundário, pois é no interior que está a vivência da casa e é nesse interior que o arquitecto se concentra e o habitante se deve resumir pois a janela do homem culto “*é um vidro fosco, que está ali apenas para deixar a luz entrar e não deixar o olhar passar*”²³⁸.

Paralelamente, o interior ganha uma complexidade que retira importância ao exterior, do qual o habitante é afastado. O interior da casa é, então, a “caverna” e o seu objectivo é cativar o habitante, fazendo-o esquecer o que ficou lá fora. As janelas são apenas fonte de luz.

Na casa Moller, luz e revestimento compõem um jogo que caracteriza a sala de jantar e a de música, separadas por três degraus e duas portas de correr. Enquanto a sala de jantar é inundada de luz e comunica com o exterior, a sala de música fecha-se, mais escura. O seu revestimento é semelhante, ainda que diferente: a sala de música é revestida com contraplacado *okumé* e o chão de ébano enquanto a sala de jantar, com pilastras em travertino, revestida também em *okumé*, adquire um tom mais claro devido às portas de vidro que dão para o terraço. Enquanto a sala de jantar tem tecto branco com roda-tecto branco, como na casa para Tristan Tzara, na sala de música²³⁹ este encontra-se revestido, com o mesmo revestimento da parede.

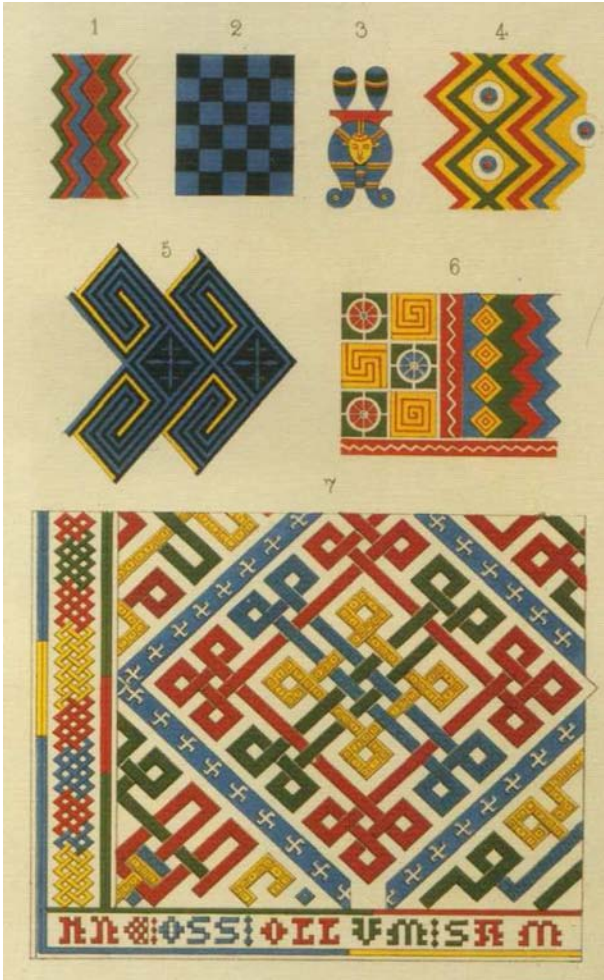
Loos via o material como um elemento fundamental na configuração do espaço: da mesma maneira que diferentes conformações espaciais transmitem ao indivíduo diferentes pistas sobre aquele espaço, também os materiais transmitem ao habitante diferentes sensações e associações. Este ênfase no valor da superfície remete para Semper e para a sua teoria do *Bekleidung*. Para Loos, todos os materiais têm o mesmo valor, mas diferentes auras, isto é, cada material transmite significados diferentes ao habitante do espaço: “*o mogno é masculino, o carvalho feminino, o mármore é nobre, o lacado é prático, o azulejo é sanitário, o papel de parede romântico*”²⁴⁰

De facto, Adolf Loos escreve um artigo chamado “*Principio do Revestimento*”, em 1898, que nos encaminha para questões muito *semperianas*.

²³⁸ LOOS, Adolf *apud* Le Corbusier - *Urbanisme*, p. 174.

²³⁹ As preocupações de Loos (que tinha problemas auditivos desde jovem) levaram-no a conceber uma sala com qualidade acústica notável.

²⁴⁰ VAN DUZER, Leslie – *Adolf Loos: Ready Made*. [Em Linha]. [Consult. Janeiro 2012]. Disponível em: WWW:< <http://www.alvaraalto.fi.ptah/issue/070102/duzer.htm>>.



Padrões derivados do têxtil,
em paredes egípcias,
Gottfried Semper, 1863

Semper foi precursor do movimento que privilegiou a percepção do corpo e do revestimento à lógica da técnica construtiva, animando o conteúdo simbólico ou ideal da arquitectura.

*"Vamos supor que o arquiteto tinha aqui a missão de fazer um ambiente aconchegante e habitável. Os tapetes são quentes e habitáveis. Este espaço pode ser resolvido pondo uma no chão e suspendendo quatro delas de maneira a formar quatro paredes."*²⁴¹ O ambiente arquitectónico afecta o comportamento humano, podendo provocar monotonia, *tédio de domingo*²⁴², fadiga, dor de cabeça, irritabilidade e até hostilidade, assim como favorecer a sensação de ânimo, vivacidade, alegria e relaxamento, conforme os materiais usados para caracterizar o ambiente.

*"Mas com tapetes não se pode construir uma casa. Tanto o tapete como a carpete exigem uma armação construtiva que os mantenha na posição adequada. Conceber esta armação é a segunda missão do arquitecto. Este é o caminho certo, real e lógico a seguir na arte de construir. A humanidade também aprendeu a construir nesta mesma ordem. Primeiro o revestimento. (...) A manta é o detalhe arquitectónico mais antigo."*²⁴³, concepção que Semper também defende: o têxtil é primeiro estímulo para a figuração ornamental, na verdade, "quase todos os símbolos estruturais (...) são motivos (...) emprestados directamente do domínio dos trajes e, em particular, dos seus adornos"²⁴⁴.

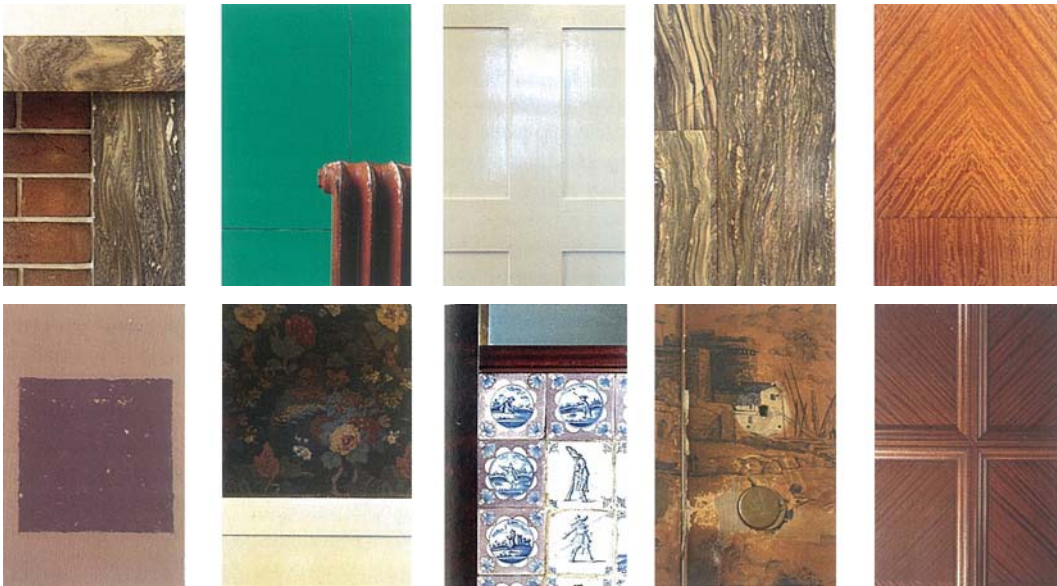
Qualquer meio material proporciona, antes de nada, um fundo afectivo a partir do qual se seleccionam imagens que se associarão com ele. Cada material tem a sua própria aura, mas, para que esta seja transmitida ao habitante de forma correcta, tem que ser respeitada linguagem que lhe é própria. *"Como é que teria sido possível ter pintado todas as vitrinas (salvo algumas excepções) com uma tinta de óleo a imitar o mogno? Não é vergonha alguma*

²⁴¹ LOOS, Adolf – *El Principio del Revestimiento*. Em: *Escritos II*, p. 151[tradução livre]: "Pongamos que el arquitecto tuviera aquí la misión de hacer un espacio cálido y habitable. Las alfombras son cálidas y habitables. Este espacio podría resolverse poniendo una de ellas en el suelo y colgando cuatro tapices de modo que formaran las cuatro paredes."

²⁴² TEYSSOT, George - *Da Teoria De Arquitectura : Doze Ensaíos*.

²⁴³ LOOS, Adolf – *El Principio del Revestimiento*. Em: *Escritos II*, p. 151[tradução livre]: "Pero con alfombras no puede construirse una casa. Tanto la alfombra como el tapiz requieren un armazón constructivo que los mantenga siempre en la posición adecuada. Concebir este armazón es la segunda misión del arquitecto. Este es el camino correcto, lógico y real que debe seguirse en el arte de construir. La humanidad también aprendió a construir en esto mismo orden. Lo primero fue el revestimiento. (...) La manta es el detalle arquitectónico más antiguo."

²⁴⁴ SEMPER, Gottfried - *Der Stil*, p. 241.



Vestibulo de entrada da casa Müller (cima)

Diferentes revestimentos presentes na casa Müller (baixo)

*não ter dinheiro para vitrinas em mogno. Mas querer enganar as pessoas com um material de qualidade inferior demonstra uma elegância deveras questionável.*²⁴⁵

O que é importante é ter “a coragem para seguir a verdade”²⁴⁶ – ideia que tem em comum com Ruskin.

A casa Müller (1928-1930) é particularmente instrutiva ao nível do princípio do revestimento. O início do percurso interior apresenta três espaços distintos, com um pavimento que unifica a sequência da entrada: o primeiro espaço, baixo, é um vestíbulo, em mármore opalino verde²⁴⁷, que se abre para outra sala, com paredes em madeira lacada a branco que contrastam com o piso, de tons terra, e o tecto azul. Aqui, onde uma janela inunda o espaço de luz, parecendo puxar o habitante, está o bengaleiro, forrado de serapilheira. No extremo é possível encontrar uma escada que, após um ângulo recto, leva o visitante à sala – um espaço imponente, separado do resto da casa por três pilares, com um revestimento de mármore Cippolino²⁴⁸, cinza-esverdeado, com suaves veios, que contrasta com a roda-tecto branco.

Esta caracterização minuciosa do interior contribui para a ruptura com o exterior. Aliás, Loos estabelece esta diferença de um interior rico e complexo com o exterior abstracto – um cubo branco, de superfície lisa, com aberturas horizontais-, de maneira a transparecer a diferença entre o espaço íntimo e privado da casa e o mundo metropolitano exterior.

Esta abstracção entendeu-se, por diversas vezes, como um exemplo da sua luta contra o ornamento, algo que não se coaduna com o facto de, na casa Rufer, este cubo abstracto ser coroado por um friso, qual Parténon, demonstrando que é possível fazer referências clássicas sem estar amarrado às regras classicistas. Aliás, apesar da presença de elementos *clássicos*²⁴⁹, os edifícios de Loos nunca deixaram de demonstrar a sua *modernidade* a nível formal e funcional o que demonstra que, para ele, o que deveria ser eliminado era uma

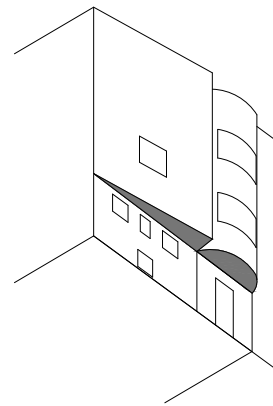
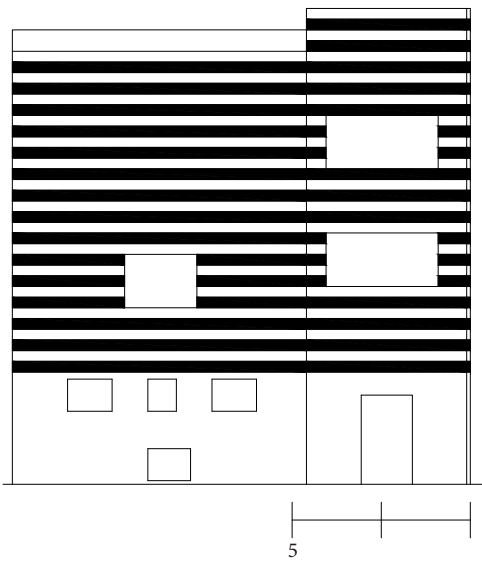
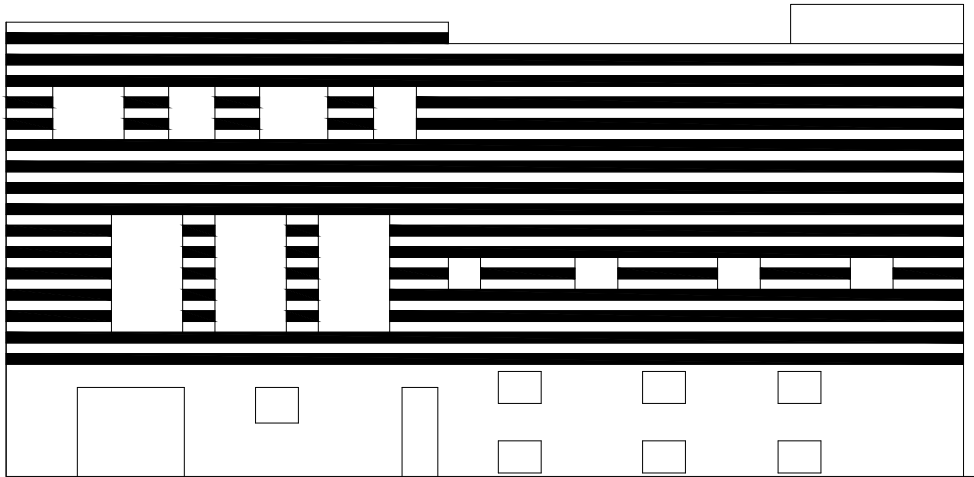
²⁴⁵ LOOS, Adolf – *Exposição Jubilar de Viena. A cidade-exposição*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 27. Ainda que procure a utilização de materiais por vezes altamente sofisticados (tal como acontece, por exemplo, nas colunas do edifício de Michaelerplatz, em Viena), no seu texto de crítica à Bauhaus crítica a sofisticação dos materiais.

²⁴⁶ LOOS, Adolf – *Exposição jubilar de Viena. A cidade-exposição*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 27.

²⁴⁷ Neste espaço, um radiador vermelho impõe a sua presença na parede verde; demonstrando que os elementos próprios ao funcionamento da casa não se devem esconder, mas antes contribuir para o cariz geral do interior.

²⁴⁸ BEEK, Johan van de - *Adolf Loos - Patterns of Town Houses*. Em: *Raumplan Versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-30*, p. 44.

²⁴⁹ Cujo expoente máximo é o uso da coluna dórica no concurso para o Chicago Tribune.



Alçado
Casa Baker (cima)

Alçado principal
Casa Baker (baixo esq.)

Projecção dos volumes
Casa Baker (baixo dir.)

série de significados que pertenciam a uma fase ultrapassada da civilização. “A sua luta contra o ornamento não é um combate em prol da superfície lisa, mas sim contra toda a forma que não é ideia – ainda que seja uma forma lisa. A rejeição do ornamento não significa acreditar na solução simples. A solução simples não existe quando a complexidade da situação concreta é compreendida e trabalhada. Ornamento, no sentido de forma que não é ideia, fica então a mais.”²⁵⁰

Na casa para Josephine Baker²⁵¹, Adolf Loos reproduz os dois volumes correspondentes aos dois edifícios que a dançarina possuía: um de corte claro, cúbico, de cobertura plana, que se associa ao segundo, de forma cilíndrica, que permite uma relação harmoniosa com os edifícios adjacentes. A diferenciação formal permite adivinhar diferentes funções, mas é dissuadida pelo revestimento contínuo em mármore.

Enquanto no piso térreo, o edifício procura adaptar-se à angulosidade da rua, a fachada do piso superior projecta-se, procurando o ângulo recto e, protegendo, assim, a entrada, como é comum nos projectos de Loos²⁵².

Mas a particularidade deste exterior corresponde a outra questão. Do lado de fora, o revestimento evoca a crença de Loos de que a arte havia começado como um impulso erótico: “o Papua faz tatuagens na sua pele, na canoa, no seu remo – enfim, em tudo o que puder alcançar. (...) A ânsia de ornamentar a cara e tudo o que estiver ao seu alcance representa os primórdios das artes plásticas. É o balbuciar de toda a pintura. Mas toda a arte é erótica.”²⁵³ A fachada branca *loosiana* é corrompida por elementos de mármore negro que podem ser encarados como tatuagens no edifício, isto é, assim como um primitivo tatua o seu corpo e esta tatuagem²⁵⁴ é encarada por Loos como ornamento, então, também neste edifício, como na casa Rufer, Loos usa o ornamento no exterior.

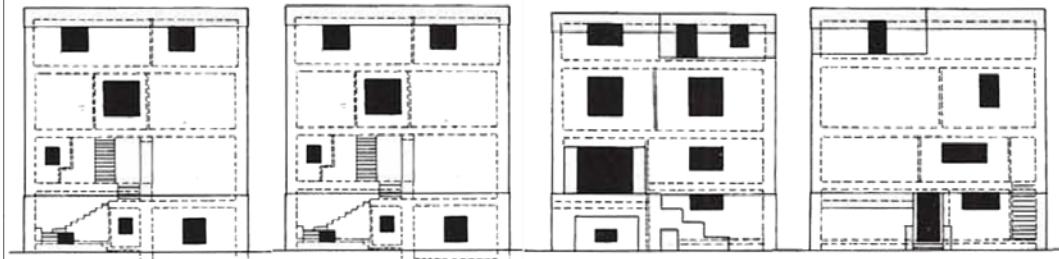
²⁵⁰ CZECH, Hermann - *Pode a Arquitectura Ser Pensada a Partir Do Consumo?* Em: *Adolf Loos: Nosso Contemporâneo*, p. 177.

²⁵¹ A cantora e dançarina possuía dois edifícios adjacentes na Avenue Bugeaud.

²⁵² A projecção de blocos sobre a porta de entrada permite criar alguma intimidade, como acontece na casa Steiner e na Villa Konstandt.

²⁵³ LOOS, Adolf - *Ornamento e Crime*. Em: *Ornamento e Crime*, p. 224.

²⁵⁴ Gottfried Semper também encarava a tatuagem como um ornamento, defendendo que esta poderia decorrer do conhecimento da posição e das funções dos músculos. No entanto, não as encarava como símbolo primitivo: “o ornamento destas culturas é já concebido dentro de uma lógica estrutural simbólica” (*Der Stil*, P. 97)



Fachada principal
Casa Rufer, foto tirada em 2011 (cima esq.)

Detalhe do remate
Casa Rufer, 1986 (cima dir.)

Esquemas da relação dos pisos com os alçados
Casa Rufer (baixo)

Não é portanto de estranhar que Ludwig Münz e Gustav Künstler (*op. Cit.*, p.185-198) agrupem este projecto no capítulo *Arquitectura Falante*, com outros quatro projectos que dizem relacionar-se “apenas no espirito”²⁵⁵: “o arquitecto sente primeiro o efeito que quer alcançar (...) seja medo ou terror quando vê uma prisão, temor divino na igreja, respeito pelo governo perante um edificio do Estado, mesura diante dum monumento fúnebre, conforto numa casa, alegria num bar – estes efeitos são criados pelo material e forma.”²⁵⁶

Uma *carta de amor* de Loos para Baker, neste projecto a corporeidade de Josephine é constantemente sublinhada e quando Münz diz “África: é a imagem mais ou menos evocada (...)” logo confessa não saber o porquê desta caracterização; tal pode acontecer pelo facto de ele não conseguir afastar-se da idealização do corpo de Josephine quando tenta caracterizar a própria casa.

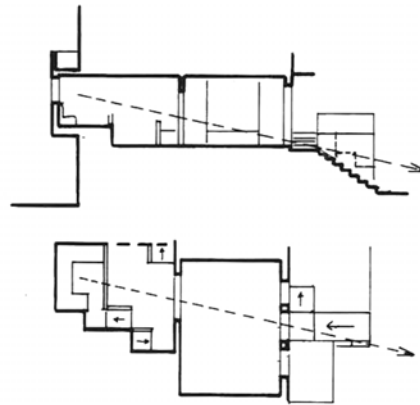
Um imaginário sobre o selvagem associado a Josephine, que nas suas danças se vestia com saíotes feitos de cachos de bananas, representando a pulsão erótica do primitivo, é assumido na fachada, ainda que o exterior, com as suas aberturas ora altas, ora baixas e largas, não deixe adivinhar a complexidade interior do edificio.

Neste sentido, de maneira a induzir a relação das aberturas com os pisos da casa, Loos desenha linhas a tracejado nos alçados da casa Rufer.

Enquanto as paredes interiores são perfuradas ou até abolidas, de maneira a permitirem a comunicação visual entre espaços; as paredes exteriores são apenas uma pele, de aberturas mínimas, que reduzam ao máximo a possibilidade de penetração do olhar. “A casa não tem que dizer nada ao exterior; pelo contrário, toda a riqueza deve manifestar-se no interior” pelo que as aberturas aparentemente desenhadas *ao acaso* do exterior, têm uma relação franca com o interior onde Loos cria uma sequência de espaços, agregados através de movimentos, transições e continuidades, que são simultaneamente visuais, circulatorios e funcionais.

²⁵⁵ MÜNZ, Ludwig; KÜNSTLER, Gustav - *Adolf Loos: pioneer of modern architecture*, p. 185.

²⁵⁶ LOOS, Adolf – *El principio del revestimiento*. Em: *Escritos I*, p. 152-[tradução livre]: “el arquitecto, siente primero el efecto que quiere alcanzar y ve después, con su ojo espiritual, los espacios que quiere crear. El efecto que quiere crear sobre el espectador, sea sólo miedo o espanto como en la cárcel; temor de Dios como en la iglesia; respeto del poder del Estado como en el palacio; piedad como ante un monumento fúnebre; sensación de comodidad como en casa; alegría como en una taberna; ese efecto viene dado por los materiales y por la forma”.



Sala de jantar
Casa Steiner (cima, esq.)

Espelho na janela do escritório de Freud (cima dir.)

Vista da alcova
Casa Moller (baixo, esq.)

Esquema de enfiamento visual a partir da alcova
Casa Moller(baixo, dir.)

Por baixo da janela da sala de estar da casa Steiner, há um espelho, que reitera o interior, desviando o possível olhar para a janela. Freud, no seu estúdio em Viena, também tinha um espelho emoldurado na janela, perto da mesa de trabalho. Assim, quando o olhar se dirige para o exterior, o observador é confrontado com duas *realidades* distintas: ado exterior, do mundo social, e a sua, devolvida pelo espelho. “O espelho (a *psiqué*) está no mesmo plano da janela. O reflexo é um auto-retratado projectado para o mundo exterior.”²⁵⁷

Beatriz Colomina reforça esta dimensão psicológica do conceito de *Raumplan*, patente na alcova da casa Moller. O início do percurso é semelhante ao das casas mencionadas: ainda que a porta de entrada esteja centrada na fachada, o bengaleiro encontra-se lateralmente. A partir daqui, uma escadaria muda de direcção cinco vezes, em angulo recto, é “o desdobrar inesperado do labirinto”²⁵⁸ que nos leva à área de lazer. O rés-do-chão elevado corresponde aos espaços de vivência comum: sala de estar, com alcova, a sala de jantar e a de música.

Ao nível da sala de música está o *hall*. O tecto procura a articulação entre os diferentes espaços, acentuando o carácter de cruzamento de percursos característico a este espaço, que recebe luz da fachada principal, através de uma janela na alcova. Acessível através de alguns degraus que permitem também o acesso à biblioteca, a alcova, espaço da senhora da casa, permite um olhar que abarca toda a casa, incluindo o terraço e o jardim. A presença da janela faz-se sentir, ainda que não pretenda demonstrar o exterior. Toda a composição nos dá a ideia de um recanto confortável e convidativo à leitura. No entanto, Colomina²⁵⁹ sugere que este é o “ponto de máxima tensão” da casa, este conforto transmitido através de efeitos psicológicos é um conforto de quem controla – a dona da casa tem um estatuto privilegiado na hierarquia da habitação: a luz nas suas costas ofusca quem porventura sobe as escadas enquanto é observado pela *matriarca*.

²⁵⁷ BRIOT, Marie-Odile *apud* COLOMINA, Beatriz - *Le Corbusier Photography*, p. 8 [tradução livre]: - “the mirror (the psyche) is in the same plane as the window. The reflection is also a self-portrait projected onto the outside world”.

²⁵⁸ COHEN, Preston Scott - *Adolf Loos: Our Contemporary: Yehuda E. Safran interviews*, [registo video] 2012.

²⁵⁹ COLOMINA, Beatriz - *The Split Wall: Domestic Voyeurism*. Em: *Sexuality and Space*, p. 75.



Vista do *hall* para a alcova
Casa Moller

O lar, um microcosmos, criado para o habitante - é o cenário da vida privada. “Debaixo dos seus pés a superfície da terra, sob as suas cabeças não um cenário, mas os céus, como os vemos, envolventes e remotos.”²⁶⁰

²⁶⁰ APPIA, Adolphe - *Music and the Art of the Theatre*, p. XII [tradução livre]: “*Beneath their feet is not the floor of a stage but the surface of the earth, over their heads not a backdrop but the heavens, as we see them, enveloping and remote.*”



Apartamento de Adolf Loos
1903

“O que é, pois, o tempo? Se ninguém mo pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem mo pergunta, não sei: no entanto, digo com segurança que sei que, se nada passasse, não existiria o tempo passado, e, se nada adviesse, não existiria o tempo futuro, e, se nada existisse, não existiria o tempo presente. De que modo existem, pois, esses dois tempos, o passado e o futuro, uma vez que, por um lado, o passado já não existe, por outro, o futuro ainda não existe? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse a passado, já não seria tempo, mas eternidade.”²⁶⁰

4 “O decisivo acontece, apesar de tudo”²⁶¹

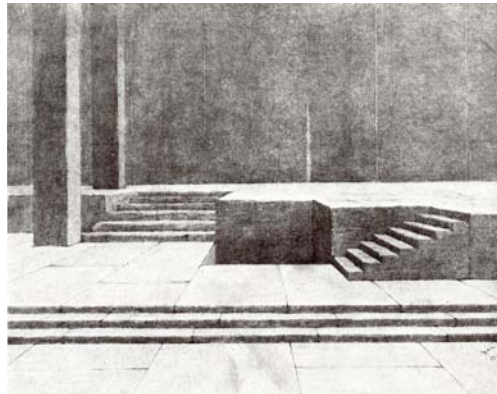
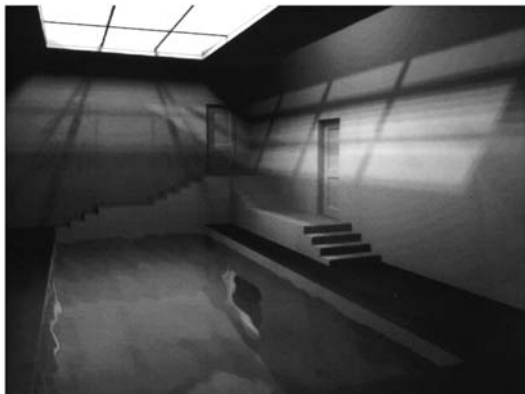
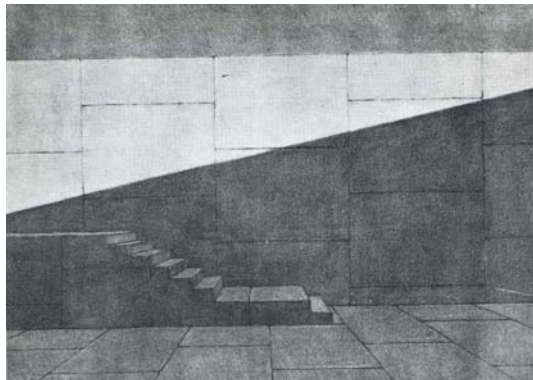
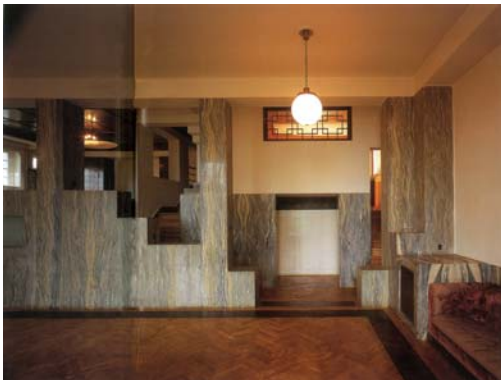
Numa conferência do dia 10 de Dezembro de 2012, na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Yehuda Safran defendia que é efectivamente o tempo, o conceito mais importante em “*Ornamento e Crime*” (Ornament und *Verbrechen*). O ornamento é resultado de um ritmo e de uma maneira de fazer, que é própria de um tempo. Ou seja, o ornamento é a medida de tempo e a *modernidade* não se coaduna com a perda deste.

Mas o que Loos reitera continuamente é o *seu tempo*, o *próprio tempo*, à arquitectura. Assim, entendemo-lo como uma figura no limiar de dois tempos: o século XIX de Gottfried Semper e o século XX de Le Corbusier (1887-1965).

Inicialmente, a convicção de um paralelismo nas relações Adolf Loos/Gottfried Semper e Adolph Appia/Richard Wagner, leva a um entendimento das obras do arquitecto e do cenógrafo como fenómenos de convergência cultural, uma vez que acreditamos que nunca se tenham cruzado.

²⁶⁰ Santo Agostinho - *Confessions*, capítulo XIV.

²⁶¹ NIETZSCHE, Friedrich *apud* LOOS, Adolf – *Pese a tudo*. Em: Escritos II, p. 287 [tradução livre]: “*Lo decisivo ocurre, pese a todo.*”.



Espaços Rítmicos
Adolphe Appia (dir.)

Entrada do edifício da Michaelerplatz
Adolf Loos (cima esq.)

Sala de estar da casa Müller
Adolf Loos (meio esq.)

Render da piscina da casa de Josephine Baker
Adolf Loos (baixo esq.)

“O trabalho de Wagner (...) coloca o centro gravitacional na acção interior, para a qual a música e apenas a música tem a chave, mas da qual, no entanto, o actor deve permanecer a encarnação corporal em palco.”²⁶² É através deste compromisso entre a música e o corpo que Appia relaciona o ritmo e a plasticidade do movimento dramático.

Tal como Loos, Appia demonstra uma duplicidade como teórico e prático: além de enunciar os princípios estéticos que a arte dramática deveria tomar, produz desenhos onde demonstra como a iluminação do palco poderia ser usada de maneira a gerar esse *mundo tridimensional*.

Ao concluir que a música, por si, não poderia transmitir ao observador o verdadeiro sentimento, Appia descobre então o verdadeiro elemento expressivo da arte dramática: o corpo que se revela no espaço.

Deste modo, o cenário, tal como as habitações de Loos, é resultado de variações temporais que impõem ao corpo determinada expressão. É o ritmo, certas proporções e diferentes conteúdos de intensidade e harmonia que origina um entendimento rápido do significado estético, que transmitem determinada emoção sem ser necessária uma profunda explicação por parte do actor.

É desta expressão que a arquitectura de Loos se faz valer. Cada espaço transmite ao corpo do habitante as pistas para a sua apropriação através de variações de ritmo, movimentos (mais livres ou menos imediatos), distintas configurações ou revestimentos.

Existe, no seu pensamento, uma apologia da modernidade que se coaduna com o seu desenho do espaço mas, simultaneamente, uma crítica à empatia da Arte Nova que o faz afastar-se e constituir o seu próprio caminho: “Loos é um dos percursores do novo espírito. Por volta de 1900, quando o entusiasmo pela *Jugendstil* estava no seu auge, na era da decoração excessiva, Loos iniciou a sua cruzada contra estas tendências.”²⁶³

Assim, a aproximação da Arte Nova aos movimentos ondulantes de Fuller, ou da Bauhaus à linha recta, numa proximidade ao grafismo, à pintura e num afastamento do que é arquitectura, leva-o a constituir uma posição de ruptura tanto em relação aos seus contemporâneos como aos subsequentes.

²⁶² APPIA, Adolphe. *Music and the Art of the Theatre*, p. 2.

²⁶³ Le Corbusier enaltece Loos em Novembro de 1920 no segundo número da revista *L'Esprit Nouveau*.



Adolf Loos e desconhecido na loja Knize de Paris
1927

“É pior quando duas artes diferentes podem ser misturadas, mesmo que exibam pontos de tangência. (...) É terrível quando um desenho de arquitectura que, pelas suas qualidades, deve ser adoptado como obra gráfica – e há verdadeiros artistas entre os arquitectos-, seja executado em pedra, aço ou vidro. Pois o sinal de um edifício genuinamente construído é de que ele não tem efeito enquanto plano!”²⁶⁴ Quando anteriormente se falava em plano, depois de Loos fala-se em espaço.

“A questão principal deve ser a expressão clara do carácter tridimensional da arquitectura de maneira a que os habitantes de um edifício possam viver com êxito a vida cultural da sua geração.”²⁶⁵

O uso que os habitantes fazem do edifício não é simplesmente utilitário, dentro deste, o habitante experimenta esta “vida cultural”, algo muito próprio da época em que vive. A cultura, decorrente do debate alemão, é, de facto, algo importante em Loos que menciona continuamente comportamentos que não se adequam ao seu tempo, como é o caso do ornamento no vestir.

Na perspectiva actual, a obra “*Ornamento e Crime*” parece-nos algo inevitável. Sem esta luta contra os revivalismos e o ornamental, a estética moderna possivelmente não poderia ter a sua ascensão. Em França, o texto teria um impacto decisivo sobre a vanguarda, nomeadamente em Le Corbusier, que o republicou em 1920 em *L’Esprit Nouveau*.²⁶⁶ “É necessário recordar que o ornamento não se perdeu por acaso, mas que foi combatido – não só devido ao tempo de trabalho desperdiçado, mas por razões culturais”²⁶⁷ e morais:

²⁶⁴ LOOS, Adolf - *Arquitectura*. In: *Escritos II*, p. 27-28 [tradução livre]: “Un caso más irritante aún es aquél en el que dos artes diferentes, aunque muestren por lo demás puntos de contacto, puedan ser mezcladas. (...) es terrible cuando un dibujo de arquitectura, que ya por su forma de representación tenga que ser considerado una obra de arte gráfica – y hay verdaderos artistas entre los arquitectos -, llega a realizarse en piedra, hierro y cristal. Pues el signo sentido como autentico de la arquitectura es: que quede sin efectos planos.”

²⁶⁵ KULKA, Heinrich *apud* ANDERSON, Stanford – *El convencionalismo Crítico en Arquitectura*. Em: *Adolf Loos*, p. 146 [tradução livre]: “El principal problema debería ser la expresión clara del carácter tridimensional da arquitectura de forma que los habitantes de un edificio pudieran vivir con éxito la vida cultural de su generación.”

²⁶⁶ LONG, Christopher - *Ornamento Não é Exactamente Crime: Sobre a Longa e Curiosa Vida Póstuma Do Famoso Ensaio de Adolf Loos*, p. 193.

²⁶⁷ Czech, Hermann - *Pode a Arquitectura Ser Pensada a Partir Do Consumo?* Em: *Adolf Loos: Nosso Contemporâneo*, p. 177.



Fachada da casa Moller
Adolf Loos, 1928 (esq.)



Fachada da casa Planeix,
Le Corbusier and Pierre Jeanneret, 1927 (dir.)

“Saio vencedor de uma luta de trinta anos de luta: libertei a humanidade do ornamento inútil.”²⁶⁸

A verdade é que Loos, ao contrário do que é entendido numa análise superficial, não lutou contra todo o tipo de ornamento, mas contra aquele que carecia de significado. No caso dos seus espaços habitacionais, a configuração assente no princípio do revestimento pode fazer acreditar numa espécie de *ornamento permitido*. O revestimento reveste o espaço, de que ele é limite, não tapa a estrutura; não serve ao olhar, antes pretende acondicionar um corpo – o revestimento é a origem da sensação.

O mais importante é a constatação de que “a essência da criação arquitectónica” é o espaço e o percurso que atravessa espaço após espaço pressupõe um corpo, em movimento. Este percurso, que continuamente reitera um futuro, o da *surpresa do labirinto*, constitui-se por diferentes ritmos, que não existem sem um tempo. O tempo em arquitectura é um *tempo humano*²⁶⁹, é um ritmo vivido por cada um, segundo uma experiência diferenciada e com significados diversos, ainda que a experiência seja sempre concedida pelo arquitecto. “A arquitetura evoca sentimentos no homem. Portanto, o dever do arquitecto é especificar esse sentimento.”²⁷⁰ É na definição deste sentimento que a obra de Loos opera através da *diferenciação, ambiência e hierarquia*.

A arquitectura corresponde ao resultado das interações do corpo com o mundo. O *Raumplan* é uma organização de ambientes, relacionados entre si, num todo harmónico e indivisível, contínuo, que se compõe segundo um princípio de economia espacial.

No encontro com as nossas necessidades, o espaço disponibiliza expectativas e inquietudes, esperanças e conforto àquele que o habita. O momento chave do processo arquitectónico prende-se com a possibilidade de, na habitação, quem o habita “ler e reler os nossos lugares de vida a partir do nosso modo²⁷¹ [propriamente humano] de habitar”²⁷². Os edifícios de Loos são o “livro de pedra”²⁷³ onde se inscreve a narrativa de quem o habita.

²⁶⁸ LOOS, Adolf - *Arquitectura*. In: *Escritos II*, p. 27-28 [tradução livre]: “Salgo vencedor de treinta años de lucha: he liberado a la humanidad del ornamento inútil.”

²⁶⁹ UMBELINO, Luís António - *Espaço e Narrativa Em P. Ricouer*, p. 143.

²⁷⁰ LOOS, Adolf - *Arquitectura*. In: *Escritos II*, p. 34 [tradução livre]: “La arquitectura despierta sentimientos en el hombre. Por ello, el deber del arquitecto es precisar ese sentimiento.”

²⁷¹ Modo este que é resultado da nossa cultura, do nosso tempo.

²⁷² RICOEUR, P. - *Architecture et narrativité*, p. 49.

²⁷³ A expressão é de Walter Benjamin, em “Paris, capitale du XIXe. siècle. Le livre des passages”.

5 Bibliografia

AGOSTINHO, Santo - *Confissões: Livros VII, X e XI*, [em linha]. n.d. [Consult. Novembro de 2012]. Disponível em: WWW: <http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf>

AGUIAR, Douglas Vieira de - *Alma Espacial 2*, [em linha]. [Consult. Abril de 2012]. Disponível em: WWW:<<http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/127/alma-espacial-2-23216-1.asp>>.

AGUIAR, Douglas Vieira de - *Espaço, Corpo e Movimento: Notas Sobre a Pesquisa Da Espacialidade Na Arquitetura*. *Arqtexto*. N.º 8 (2006), p. 74-95.

APPIA, Adolphe - *Man Is the Measure of All Things*. Em: *The Work of Living Art : a Theory of the Theatre and Man Is the Measure of All Things*. Florida: Coral Gables, 1969. ISBN 870240072.

APPIA, Adolphe - *Music and the Art of the Theatre*. [em linha]. Florida: University of Miami Press, Coral Gables [Consult. Novembro de 2012]. Disponível em: WWW:<<http://archive.org/details/musicartoftheatr00appi>>.

APPIA, Adolphe - *Oeuvres Complètes*. Vol. 1. 4 vols. Lausanne: Age d'homme, 1983.

APPIA, Adolphe - *Oeuvres Complètes*. Vol. 3. 4 vols. Lausanne: Age d'homme, 1983.

APPIA, Adolphe - *The Work of Living Art : a Theory of the Theatre*. Florida: University of Miami Press, Coral Gables, 1969. ISBN 870240072.

ARAÚJO, Anete - *Espaço Privado Moderno e o Raumplan de Adolf Loos*. *Revista de Urbanismo e Arquitetura*. Vol. 6, n.º I (2003), p. 148-154.

ARNAU, Joaquín - *72 Voces Para Un Diccionario de Arquitectura Teórica*. Madrid: Celeste Ediciones, S. A., 2000. ISBN 847360086X.

AUTIO, Tero - *Towards European Curriculum Studies: Reconsidering Some Basic Tenets of Bildung and Didaktik*. *Journal of the American Association for the Advancement of Curriculum Studies*. [em linha]. Vol. 3 (Fevereiro 2007). [Consult. Janeiro de 2013]. Disponível em: WWW:<<http://www2.uwstout.edu/content/jaaacs/vol3/autio.pdf>>.

BACHMANN, Marie-Laure - *La Rythmique Jacques-Dalcroze : Une Éducation Par La Musique et Pour La Musique*. Neuchâtel: A la Baconnière, 1984. ISBN 2825209767.

BASTIDE, Jean-François - *La Petit Maison*. [em linha]. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1879. [Consult. Maio de 2013]. Disponível em: WWW: <<http://books.google.pt/books?id=G6UGAAAAQAAJ&q=la+petite+maison&dq=la+petite+maison&hl=pt-PT&sa=X&ei=-pmPUYvIK4XC7Aati4DQBw&ved=0CGEQ6AEwBw>>.

BAUDELAIRE, Charles - *O Dândi*. Em: *Sobre a Modernidade*. 6ª ed. Editora Paz e Terra, 1996. P. 47 – 52. ISBN 8521901984.

BEEK, Johan van de - *Adolf Loos - Patterns of Town Houses*. Em: *Raumplan Versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-30*. Nova Iorque: Rizzoli, 1988. ISBN 0847810003

- BIESTA, Gert** - *Bildung and Modernity: The Future of Bildung in a World of Difference*. *Studies in Philosophy and Education*. Vol. 21, n.º 6 (November 2002), p. 343–351.
- BLOOMER, Kent C.; MOORE, Charles W.** - *Body, Memory, and Architecture*. London: Yale University Press, 1977. ISBN 0300021429.
- BOIS, Yve-Alain** - *Paseo Pintoresco Alrededor de Clara-Clara*. Em: *Naturaleza y Artificio: El Ideal Pintoresco En La Arquitectura y El Paisajismo Contemporâneos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009. ISBN 9788425222764.
- BRITTO, Fabiano de Lemos** - *Nietzsche, Bildung e a tradição magistral da Filosofia Alemã*. *Analytica*. Vol. 2, n.º 1 (2008), p.149 – 181.
- CANALES, Jimena; HERSCHER, Andrew** – *Criminal Skins: Tattoos and Modern Architecture in the Work of Adolf Loos*. *Architectural History*. Vol. 48: 2005, p. 235-256
- CASTELNOU, António Manuel Nunes** - *Sentindo o Espaço Arquitetônico. Desenvolvimento e Meio Ambiente*, n.º 7: June 2003, p. 145-154.
- COLLI, Luisa Martina** - *Musique*. Em: *Le Corbusier, Une Encyclopedie (Collection Monographie)*. Centre Georges Pompidou, 1987. P. 268–271. ISBN 2858503982.
- COLLINS, Peter** - *New Concepts of Space*. Em: *Changing Ideas in Modern Architecture*. Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2003. P. 285 – 293. ISBN 0773517758.
- COLOMINA, Beatriz** - *Le Corbusier Photography*. *Assemblage* n.º 4: Outubro de 1987. P. 6 – 2.
- COLOMINA, Beatriz** - *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Massachusetts: MIT Press, 1998. ISBN: 0262032147
- COLOMINA, Beatriz** - *Sexo, Mentiras e Decoração: Adolf Loos e Gustav Klimt*. Em: *Adolf Loos: Nosso Contemporâneo*, 2012. P. 161 – 172.
- COLOMINA, Beatriz** - *The Split Wall: Domestic Voyeurism*. Em: *Sexuality and Space*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1992. P. 73-130. ISBN 1878271083.
- COLQUHOUN, Alan** - *The Urn and the Chamberpot: Adolf Loos 1900-30*. Em: *Modern Architecture*. Oxford University Press, 2002. P. 72–85. ISBN 0192842269.
- CORBUSIER, Le** - *Le Corbusier - Voyage d'Allemagne: Carnets*. Milano: Electa Architecture, 2002. ISBN 1904313078.
- CORBUSIER, Le** - *Une Encyclopedie (Collection Monographie)*. Centre Georges Pompidou, 1987. ISBN 2858503982.
- CRARY, Jonathan** - *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2001. ISBN 0262531992.
- CRARY, Jonathan** - *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1990. ISBN 0262531070.
- CZECH, Hermann** - *Pode a Arquitectura Ser Pensada a Partir Do Consumo?* Em: *Adolf Loos: Nosso Contemporâneo*. 2012. P. 173 – 179.

- DUHAMEL, Vincent** - *Bildung and Young Nietzsche's Critique of Scholarly Education*. [em linha]. [Consult. Janeiro de 2013]. Disponível em: WWW:<http://www.academia.edu/617477/Bildung_and_Young_Nietzsches_Critique_of_Scholarly_Education>.
- DUZER, Leslie van** – *Villa Müller: a work of Adolf Loos*. New York : Princeton Architectural Press, cop. 1994. ISBN 1568981236
- DUZER, Leslie van**- *Adolf Loos: Readymade*. [em linha]. Vol. 3 (Fevereiro 2007). [Consult. Janeiro de 2013]. Disponível em: WWW:<<http://www.alvaraalto.fi/ptah/issue/070102/duzer.htm>>.
- ECO, Umberto; MICHELE, Girolamo de** - *História Da Beleza*. Miraflores-Algés: Difel, 2004. ISBN 9722907166.
- EFAL, Adi** - *Reality as the Cause of Art: Riegl and Neo-kantian Realism*. [em linha]. [Consult. Dezembro de 2012]. Disponível em: WWW:<http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_183171_en.pdf>.
- EL-DAHDAH, Fares; ATKINSON, Stephen** - *The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure. Assemblage* n.º 26:April 1995. P. 72. ISSN 08893012.
- ELDRIDGE, Michael** - *The German Bildung Tradition*. [em linha]. [Consult. Janeiro de 2013]. Disponível em: WWW: <<http://www.philosophy.uncc.edu/meldrid/SAAP/USC/pbt1.html>>.
- ELIAS, Norbert** - *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2001. ISBN 8571106150.
- ETLIN, Richar A.** - *Aesthetics and the Spatial Sense of Self. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 56, n.º 1: 1998. P. 1–19.
- EVANS, Robert** - *Figures, Doors and Passages*. Em: *Translations from Drawing to Building*. [em linha]. [Consult. Janeiro de 2013]. Disponível em: WWW: <<http://emthesis.files.wordpress.com/2008/11/evans-figures-doors-and-passages.pdf>>
- FEHLING, Fred L.** - *On Understanding a Work of Art. The German Quarterly*. Vol. 16, n.º 1: January 1943. P. 13. ISSN 00168831.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco** – *Percepção, subjectividade e corpo: do século XIX ao XXI*. Em: *Arte no pensamento contemporâneo*. P. 314 – 334.
- FLIEDL, Gottfried** - *Gustav Klimt, 1862-1918: o Mundo de Aparência Feminina*. Koln: Taschen, 1998. ISBN 3822872431.
- FORTY, Adrian** - *Form*. Em: *Words and Buildings: a Vocabulary of Modern Architecture*. New York: Thames & Hudson, 2000. P. 149–172. ISBN 0500341729.
- FORTY, Adrian** - *Space*. Em: *Words and Buildings: a Vocabulary of Modern Architecture*. New York: Thames & Hudson, 2000. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2000. P. 256–275. ISBN 0500341729.
- FRAGOSO, Suely** - *O Espaço em Perspectiva*. Editora E-papers, 2005. ISBN 9798576500543.
- FRAMPTON, Kenneth** - *Adolf Loos e a Crise Da Cultura, 1896-1931*. Em: *História Crítica Da Arquitetura Moderna*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. P. 103 – 109. ISBN 9788533624269.
- FRANZ, Rainald** - *O Ornamento Em Viena Por Volta de 1900 e as Posições de Adolf Loos e Josef Hoffmann*. Em: *Adolf Loos: Nosso Contemporâneo*, 2012. P. 181-184.

- GADAMER, Hans-Georg** - *The Question of Truth as It Emerges in the Experience of Art*. Em: *Truth and Method*. Great Britain: Continuum Publishing Group, 1975. P. 1–31. ISBN 082647697X.
- GIEDION, Siegfried** - *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. 5ª ed., Cambridge, (Mass.): University Press, 1982. ISBN 0674830407.
- HARALAMBIDOU, Penelope** - *Drawing the Female Nude. The Journal of Architecture*. Vol. 14, n.º 3: 2009. P. 339–359. ISSN 13602365
- HAUSER, Arnold** - *Teorias Da Arte*. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- HENDERSON, Susan R.** - *Bachelor Culture in the Work of Adolf Loos. Journal of Architectural Education*. Vol. 55, n.º 3: Fevereiro de 2002. P. 125–135.
- HORLACHER, Rebekka** - *Bildung – A Construction of a History of Philosophy of Education. Studies in Philosophy and Education*. Vol. 23, n.º 5–6: Setembro de 2004. P. 409–426. ISSN 1573191X.
- JAMMER, Max** - *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*. Cambridge: Harvard University Press, 1954.
- JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen** - *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Taurus, 1983. ISBN 8430611266.
- JAQUES-DALCROZE, Emile** - *Méthode Jaques-Dalcroze*. [em linha]. [Consult. Janeiro de 2013]. Disponível em: WWW: <[http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_Jaques-Dalcroze_\(Jaques-Dalcroze,_Emile\)](http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_Jaques-Dalcroze_(Jaques-Dalcroze,_Emile))>.
- JELAVICH, Peter; MARCHAND, Suzanne** - *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970. The Art Bulletin*. Vol. 80, n.º 2: Junho de 1998. ISSN 00043079.
- JULES-ROSETTE, Bennetta** - *Architectural Fantasies of the Body*. Em: *Josephine Baker in Art And Life: The Icon And the Image*. University of Illinois Press, 2007. ISBN 9780252074127.
- KANT, Immanuel** - *Crítica Da Faculdade Do Juízo*. Forense Universitária, 1995. ISBN 8521801475.
- KANT, Immanuel** - *Critique of Pure Reason*. . [em linha]. [Consult. Novembro de 2012]. Disponível em: WWW:<<http://ia600300.us.archive.org/3/items/immanuelkantscri032379mbp/immanuelkantscri032379mbp.pdf>>.
- KOKOSCHKA, Oskar** - *In Memory of Adolf Loos*. Em: *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*. Villeneuve: Thames & Hudson, 1965. P. 11–12.
- LEBOW, Richard Ned** - *Germans and Greeks*. Em: *The Politics and Ethics of Identity*. Cambridge University Press, 2012. P. 151 – 182. ISBN 9781139226578.
- LIERNUR, Jorge Francisco** - *Ornamento e racismo: preconceitos antropológicos em Adolf Loos*. [em linha]. [Consult. Outubro de 2012]. Disponível em: WWW: <http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_13/01_jorge%20liernur.pdf>.
- LONG, Christopher** - *Ornamento Não é Exactamente Crime: Sobre a Longa e Curiosa Vida Póstuma Do Famoso Ensaio de Adolf Loos*. Em: *Adolf Loos: Nosso Contemporâneo*, 2012.
- LOOS, Adolf** - *Escritos*. Vol. I. 2 vols. Madrid: El Croquis, 1993.
- LOOS, Adolf** - *Escritos*. Vol. II. 2 vols. Madrid: El Croquis, 1993.
- LOOS, Adolf** - *Ornamento e Crime*. Cotovia. Lisboa, 2004. ISBN 9789727951017.

- LOOS, Adolf** [et. Al] - Die potemkinsche stadt *Ver Sacrum*, n.º 7: Julho 1898
- LOOS, Claire Beck** - *Adolf Loos - A Private Portrait*. 1ª ed. DoppelHouse Press, 2011. ISBN 0983254001.
- LUBBOCK, Jules** - *Adolf Loos y El Dandi Inglés*. Em: *Adolf Loos*. Barcelona: Editorial Stylos, 1989. P. 171 – 193. ISBN 8476160119.
- MADUREIRA, José Rafael** - *Émile Jacques-Dalcroze Sobre a Experiência Poética da Ritmica: uma exposição em 9 quadros* [em linha]. [Consult. Setembro de 2012]. Disponível em: WWW: <<http://danceavida.com/textos/ExpPoetRitmica.pdf>>
- MALLGRAVE, Harry Francis** - *Architectural Theory: An Anthology from Vitruvius to 1870*. Malden: Blackwell Publishing, 2006. ISBN 1405102586.
- MALLGRAVE, Harry Francis** - *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*. Santa Monica: The Getty Center For The History Of Art, 1993. ISBN 9780892362608.
- MALLGRAVE, Harry Francis** - *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century: a Personal and Intellectual Biography*. New Haven: Yale University Press, 1996. ISBN 0300066244.
- MALLGRAVE, Harry Francis** - *Gucci or Göller? Architectural Theory Past and Present*. *Journal of the Society of Architectural Historians*. [em linha]. 1999. [Consult. Setembro de 2012]. Disponível em: WWW: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10331867.1999.10525127>>.
- MALLGRAVE, Harry Francis** - *The Architect's Brain: Neuroscience, Creativity and Architecture*. Wiley-Blackwell, 2009. ISBN 9781405195850.
- MARTÍNEZ, Mª del Mar Nicolás** - *Modelo Del Mes*. [em linha]. Museu del traje, Maio de 2004. [Consult. Setembro de 2012]. Disponível em: WWW: <<http://museodeltraje.mcu.es/popups/05-2004%20pieza.pdf>>
- MONTANER, Josep Maria** - *Arquitectura y Crítica*. 3ª ed. GG Básicos. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. ISBN 9788425217685.
- MÜNZ, Ludwig; KÜNSTLER, Gustav** - *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*. Nova Iorque: Praeger, 1966.
- MUSIL, Robert** - *O Homem Sem Qualidades*. Vol. I. Lisboa: Dom Quixote, 2008. ISBN 9789722030076.
- NINA, Rosenblatt** - *Empathy and Anaesthesia: On the Origins of a French Machine Aesthetic*. *Grey Room*, n.º 2: 2001, p. 78-97.
- NORBERG-SCHULZ, Christian** - *Il Significato Nell'architettura Occidentale*. Milão: Electa, 1994. ISBN 9788837022457.
- NOWAK, Magdalena** - *The Complicated History of Einfühlung. Argument*. Vol. 1, n.º 2: 2011. ISSN 20836635
- PALLASMAA, Juhani** - *Los Ojos de La Piel: La Arquitectura y Los Sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. ISBN 9788425221354.
- PANIN, Tonkao** - *Space-art: The dialectic between the concepts of Raum and Bekleidung*. [em linha]. University of Pennsylvania, 2003. [Consult. Março de 2012]. Disponível em: WWW: <<http://repository.upenn.edu/dissertations/AAI3087446/>>

- PROVIDÊNCIA, João Paulo** - *Arquitetura Da Estação Termal No Séc. XIX: Representação e Experiência*. Coimbra: s.n., 2007. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.
- PROVIDÊNCIA, João Paulo** - *Tipo e Anti-tipo: Devir Da Forma e Expressão Orgânica*. Em: BAIA, Pedro - *Berlim: Reconstrução Crítica*. Porto: Circo de Ideias, 2008. P. 80 – 89. ISBN 9789899599505
- RABAÇA, Armando** - *Le Corbusier, Atget, and Versailles*. *Joelho*. Vol 2, n.º 3: 2012. ISSN 162472548
- RAMPLEY, Matthew** - *From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art*. *The Art Bulletin*. Vol. 79, n.º 1: 1997. P. 41 – 55.
- RASMUSSEN, Steen Eiler** - *Ritmo Em Arquitectura*. Em: *Viver a Arquitectura*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007. P. 108–134. ISBN 9789898010995.
- RIVA, Richard de la** - *Architecture and Music: On Rhythm, Harmony and Order*. [em linha]. McGill University, 1990. [Consult. Agosto de 2012]. Disponível em: WWW: <http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=22393&local_base=GEN01-MCG02>
- ROOSE-EVANS, James** - *Craig and Appia*. Em: *Experimental Theatre: From Stranislavsky to Peter Brook*. London: Routledge Press, 1989.
- ROSSI, Aldo** - Adolf Loos, 1870-1933. Em: ANDERSON, S. - *Adolf Loos*. Barcelona: Editorial Stylos, 1989. ISBN 8476160119.
- SAFRAN, Yehuda** - *Adolf Loos: Our Contemporary / Unser Zeitgenosse / Nosso Contemporâneo*. n.d.
- SAFRAN, Yehuda** - *Adolph Loos: Mature and Late Work, 1910 and After*. [em linha]. n.d. [Consult. Março de 2013]. Disponível em: WWW: <http://www.moma.org/m/explore/collection/art_terms/3595/0/2.iphone_ajax?klass=artist>
- SAFRAN, Yehuda E.** - *Ornament and Time*. FAUP, 2012.
- SARNITZ, August** - Adolf Loos, 1870 – 1933 : Architect, Cultural Critic, Dandy. Taschen. ISBN 382282772X
- SCHACHEL, Roland ; BURKHARDT, Rukschcio** - *La Vie et L'oeuvre de Adolf Loos*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1987. ISBN 9782870092972.
- SCHMARSOW, August** - *The Essence of Architectural Creation*. Em: MALLGRAVE, Harry Francis - *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*. Santa Monica: The Getty Center For The History Of Art, 1993. P. 281–297. ISBN 9780892362608.
- SCHMARSOW, August; SCHWARZER, Mitchell W.** - *The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of 'Raumgestaltung'*. *Assemblage*. N.º 15: Agosto 1991. P. 48–61.
- SCHOENBERG, Arnold; STEIN, Erwin** - *Arnold Schoenberg: Letters*. University of California Press, 1987. ISBN 9780520060098.
- SCHOPENHAUER, Arthur** - *The World as Will and Representation*, [em linha]. [Consult. Novembro de 2012]. Disponível em: WWW: <<http://www.american-buddha.com/lit.schopenwill.suppl1.htm>>
- SCHORSKE, Carl E.** - *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*. Nova Iorque: Vintage Books, 1980. ISBN 0394744780.

- SCHULTZE-NAUMBURG, Paul** - *Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung*, Leipzig: E. Diederich
- SEMPER, Gottfried** - *Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics*. Texts & Documents. Los Angeles: Getty Publications, 2004. ISBN 0892365978.
- SEMPER, Gottfried** - *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1989. ISBN 0521354757.
- SLOVÁKOVÁ, Andrea** - *Loos' Box*. 2004.
- STEINER, Rudolf** - *Antroposofie: l'Homme et Sa Recherche Spirituelle*. 2ª ed. Science de L'esprit. Genève: Éditions Antroposophiques Romandes, 1983.
- SUAREZ, Rosana** - *Nota Sobre o Conceito de Bildung (formação Cultural)*. *Kriterion*. Vol. 46, n.º 112: 2005. ISSN 0100512X.
- TEMÍZER, Seda** - *Reading architectural space through a staged event*. [em linha]. [Consult. Agosto de 2012]. Disponível em: WWW: < http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetura%20teatral/Pesquisa/reading_Architectural_space_through_a_staged_event.pdf>
- TEYSSOT, George** - *Da Teoria de Arquitetura : Doze Ensaios*. Coimbra: Edarq, 2010. ISBN 9789724416151.
- THURSBY, Stephen Carlton** - *Gustav Mahler, Alfred Roller and the Wagnerian Gesamtkunstwerk..* [em linha]. [Consult. Novembro de 2012]. Disponível em: WWW:< <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-04102009-112848/unrestricted/ThursbySDissertation.pdf>>.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis** - *Adolf Loos*. Princeton Architectural Press, 2002. ISBN 1568983425.
- UMBELINO, Luís António** - *Espaço e Narrativa Em P. Ricouer*. *Rev. Filosófica de Coimbra*. Coimbra: 2011. P. 141-162.
- VON MOOS, Stanislaus; SOBIESKY, Margaret** - *Le Corbusier and Loos*. *Assemblage*. N. º. 4: Outubro de 1987. ISSN 08893012.
- WAGENER, Mary L.** - *Fashion and Feminism in 'Fin de Siècle' Vienna*. *Woman's Art Journal*. Vol. 10, n.º 2: 1990. P. 29-33.
- WITTKOWER, Rudolf** - *Classical Theory and Eighteenth-century Sensibility*. Em: *In Palladio and English Palladianism*. Londres: Thames and Hudson, 1989. ISBN 0500272964. P. 193 - 204.
- ZEDNICEK, Walter** - *Adolf Loos: Pläne und Schriften*. Viena: Eigenverlag Walter Zednicek, 2004. ISBN 3950036067
- ZEVI, Bruno** - *Saber Ver a Arquitetura*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. ISBN 8533605412.

6 Multimédia

COHEN, Preston Scott - *Adolf Loos: Our Contemporary*. Entrevistas de Yehuda E. Safran. [Registo video]. 2010.

COLLOVÀ, Roberto - *Adolf Loos: Our Contemporary*. Entrevistas de Yehuda E. Safran. [Registo video]. 2010.

HERZOG, Jacques - *Adolf Loos: Our Contemporary*. Entrevistas de Yehuda E. Safran. [Registo video]. 2010.

MENDES DA ROCHA, Paulo - *Adolf Loos: Our Contemporary*. Entrevistas de Yehuda E. Safran. [Registo video]. 2010.

SIZA VIEIRA, Álvaro - *Adolf Loos: Our Contemporary*. Entrevistas de Yehuda E. Safran. [Registo video]. 2010.

SOUTO DE MOURA, Eduardo - *Adolf Loos: Our Contemporary*. Entrevistas de Yehuda E. Safran. [Registo video]. 2010.

7 Fontes das Imagens

- (P. 24) Disponível em: WWW: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Brueghel-tower-of-babel.jpg>>
- (P. 26) Disponível em: WWW: <<http://www.flickr.com/photos/lviggiano/7474817830/>>
- (P. 28) Disponível em: WWW: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Caspar_David_Friedrich_021.jpg>
- (p. 30) MALLGRAVE, Harry Francis - *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century: a Personal and Intellectual Biography*, p. 223.
- (p. 32) CANALES, Jimena; HERSCHER, Andrew - *Criminal Skins: Tattoos and Modern Architecture in the Work of Adolf Loos*, p.246.
- (p. 40, cima) Disponível em: WWW: <<http://www.flickr.com/photos/sarahbellem/6685451639/sizes/l/in/photostream/>>
- (p. 34) SCHACHEL, Roland ; BURKHARDT, Rukschcio - *La Vie et L'oeuvre de Adolf Loos*, p. 164.
- (p. 36) SCHACHEL, Roland ; BURKHARDT, Rukschcio - *La Vie et L'oeuvre de Adolf Loos*, p. 198.
- (p. 40, baixo) SCHULTZE-NAUMBURG, Paul - *Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung*, p. 129.
- (p. 42, cima) SCHULTZE-NAUMBURG, Paul - *Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung*, p. 38.
- (p. 42, baixo) SCHULTZE-NAUMBURG, Paul - *Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung*, p. 66.
- (p. 46) Disponível em: WWW: <http://paintingdb.com/art/xl/8/7093.jpg>
- (p. 48, cima esq.) SEMPER, Gottfried - *Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics*, p. 37.
- (p. 48, cima dir.) SCHULTZE-NAUMBURG, Paul - *Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung*, p. 121.
- (p. 48, baixo.) LUBBOCK, Jules - *Adolf Loos y El Dandi Inglés*. Em: *Adolf Loos*, p. 175.
- (p. 50, esq.) LUBBOCK, Jules - *Adolf Loos y El Dandi Inglés*. Em: *Adolf Loos*, p. 174.
- (p. 50, dir.) SCHULTZE-NAUMBURG, Paul - *Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung*, p. 121.
- (p. 52, esq.) WAGENER, Mary L. - *Fashion and Feminism in 'Fin de Siècle' Vienna*, p. 31.
- (p. 52, dir.) Disponível em: WWW: <http://img.lumas.de/showimg_uls02_1600_1600.jpg>
- (p. 54) Disponível em: <http://farm9.staticflickr.com/8018/7675091398_673fc38c6b.jpg>
- (p. 58) SCHEERBART, Paul - *Icht und Luft. Ver Sacrum*, n.º 7: Julho 1898

- (p. 62) CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, p. 80.
- (p. 64) CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, p. 103.
- (p. 66) Disponível em: WWW: < <http://courses.nus.edu.sg/course/ellpatke/EN3246/benton2/Chirico.jpg>>
- (p. 68) SEMPER, Gottfried - *Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics*, p. 490.
- (p. 72, esq.) Disponível em: WWW: < http://mail.tku.edu.tw/kiss7445/KissHomePage/WesternArtHistory/3-3-14_TheLostMeaning_of_Classical-Architecture.html>
- (p. 72, dir.) Disponível em: WWW: < http://mail.tku.edu.tw/kiss7445/KissHomePage/WesternArtHistory/3-3-14_TheLostMeaning_of_Classical-Architecture.html>
- (p. 76) Disponível em: WWW: < <http://uploads3.wikipaintings.org/images/henri-de-toulouse-lautrec/at-the-music-hall-loie-fuller-1892.jpg!Blog.jpg>>
- (p. 78) SEMPER, Gottfried - *Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics*, p. 666.
- (p. 80) Disponível em: WWW: <http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/francis-friththe-hypaethral-temple-philae-egypt-1346678584_b.jpg>
- (p. 82) SEMPER, Gottfried - *Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics*, p. 84-85.
- (p. 84) Disponível em: WWW: <http://25.media.tumblr.com/5198771fd4a7e23da4951eb8c523a3a7/tumblr_mm84qiPYPy1ru88yzo1_1280.jpg>
- (p. 86) Disponível em: WWW: <http://2.bp.blogspot.com/-SrKCfcw-D80/Tbq1JXbXuQI/AAAAAAAAABk/U_nijzGSLmo/s1600/etienne-jules_marey_locomotion-vers-18702.jpg>
- (p. 88, cima) Disponível em: WWW: < <https://lapetitemelancolie.files.wordpress.com/2012/04/duncan-isadora-by-arnold-genthe-gift-of-mary-fanton-roberts-1916.jpg>>
- (p. 88, baixo) Disponível em: WWW: <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/107060>>
- (p. 90, esq.) Disponível em: WWW: < <http://the-humans.tumblr.com/>>
- (p. 90, dir.) Disponível em: WWW: < <http://www.csuchico.edu/~dschindler/Detail%20Pages/Appia/Heller%20au.html>>
- (p. 92) Disponível em: WWW: <<http://www.csuchico.edu/~dschindler/Detail%20Pages/Appia/Rhythmic%20Space.html>>
- (p. 94) Disponível em: WWW: < <http://www.csuchico.edu/~dschindler/Detail%20Pages/Appia/Prometheus%20Bound.html>>
- (p. 100) Disponível em: WWW: < <http://payload.cargocollective.com/1/3/109266/1423719/model.jpg>>
- (p. 104) SARNITZ, August - *Adolf Loos, 1870 - 1933 : Architect, Cultural Critic, Dandy*, p. 62.
- (p. 102, cima esq.) TOURNIKIOTIS, Panayotis - *Adolf Loos*, p. 88.
- (p. 102, cima dir.) TOURNIKIOTIS, Panayotis - *Adolf Loos*, p. 88.
- (p. 102, baixo) Plantas reproduzidas pela autora.
- (p. 106, cima esq.) RABAÇA, Armando - *Le Corbusier, Atget, and Versailles. Joelho*
- (p. 106, cima dir.) RABAÇA, Armando - *Le Corbusier, Atget, and Versailles. Joelho*

- (p. 106, baixo) COLOMINA, Beatriz - *The Split Wall: Domestic Voyeurism*. Em: *Sexuality and Space*, p. 72.
- (p. 108, cima) TOURNIKIOTIS, Panayotis - *Adolf Loos*, p. 35.
- (p. 108, baixo) Disponível em: WWW: <http://danielfariagallery.com/wp-content/uploads/2011/10/SHANNON-BOOL-FASHION.AT_.pdf>
- (p. 110) TOURNIKIOTIS, Panayotis - *Adolf Loos*, p. 64-65.
- (p. 112, cima) Planta reproduzida pela autora.
- (p. 112, baixo) Disponível em: WWW: <http://www.masters-of-photography.com/images/full/muybridge/muybridge_descending_stairs.jpg>
- (p. 114, cima) SARNITZ, August - *Adolf Loos, 1870 - 1933: Architect, Cultural Critic, Dandy*, p. 45.
- (p. 114, baixo) Disponível em: WWW: <http://www.greatbuildings.com/gbc/images/cid_20051213_kmm_image_8004.jpg>
- (p. 116, cima) SCHACHEL, Roland ; BURKHARDT, Rukschcio - *La Vie et L'oeuvre de Adolf Loos*, p. 602.
- (p. 116, baixo) SCHACHEL, Roland ; BURKHARDT, Rukschcio - *La Vie et L'oeuvre de Adolf Loos*, p. 403.
- (p. 118, cima) Fotomontagem realizada pela autora.
- (p. 118, baixo) Disponível em: WWW: <<http://library.calvin.edu/hda/node/2112>>.
- (p. 120) Desenhos reproduzidos pela autora.
- (p. 122, esq.) Disponível em: WWW: <http://3.bp.blogspot.com/_7CQfUkHhTYY/TUCStGw0g2I/AAAAAAAAAAiA/YgoTjM-MW6Y/s1600/1910+-+Casa+Steiner+-+Foto+Fachada.jpg>
- (p. 122, dir.) Disponível em: WWW: <http://www.worldofbuildings.com/bldg_images/221-m02h4wm5.jpg>
- (p. 126, esq.) TOURNIKIOTIS, Panayotis - *Adolf Loos*, p. 89.
- (p. 126, dir.) SCHACHEL, Roland ; BURKHARDT, Rukschcio - *La Vie et L'oeuvre de Adolf Loos*, p. 325.
- (p. 128) SCHACHEL, Roland ; BURKHARDT, Rukschcio - *La Vie et L'oeuvre de Adolf Loos*, p. 591.
- (p. 130, cima) SCHACHEL, Roland ; BURKHARDT, Rukschcio - *La Vie et L'oeuvre de Adolf Loos*, p. 602.
- (p. 130, baixo) SCHACHEL, Roland ; BURKHARDT, Rukschcio - *La Vie et L'oeuvre de Adolf Loos*, p. 403.
- (p. 132) SEMPER, Gottfried - *Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics*, p. 912.
- (p. 134, cima) ZEDNICEK, Walter - *Adolf Loos: Pläne und Schriften*, p. 168
- (p. 134, baixo) DUZER, Leslie van - *Villa Müller: a work of Adolf Loos*.
- (p. 136, cima) Alçado realizado pela autora a partir dos desenhos disponíveis em *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*.
- (p. 136, baixo esq.) Alçado principal, realizado pela autora a partir dos desenhos disponíveis em *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*.
- (p. 136, baixo dir.) Axonometria realizada pela autora dos desenhos disponíveis em *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*.
- (p. 138, cima esq.) Disponível em: WWW: <<http://www.flickr.com/photos/trevorpatt/6844742954/>>
- (p. 138, cima dir.) TOURNIKIOTIS, Panayotis - *Adolf Loos*, p. 84.
- (p. 138, baixo) COLQUHOUN, Alan - *The Urn and the Chamberpot: Adolf Loos 1900-30*. Em: *Modern Architecture*, p. 82.

- (p. 140, cima esq.) SARNITZ, August – *Adolf Loos, 1870 – 1933 : Architect, Cultural Critic, Dandy*, p. 44.
- (p. 140, cima dir.) COLOMINA, Beatriz - *Le Corbusier Photography. Assemblage*, p. 8.
- (p. 140, baixo esq.) Disponível em: WWW: <http://image.architonic.com/imgTre/10_09/adolf_loos_moller.jpg>
- (p. 140, baixo dir.) COLQUHOUN, Alan - The Urn and the Chamberpot: Adolf Loos 1900-30. Em: *Modern Architecture*, p. 82.
- (p. 142) Disponível em: WWW: <http://image.architonic.com/imgTre/10_09/adolf_loos_moller.jpg>
- (p. 144) ZEDNICEK, Walter – *Adolf Loos: Pläne und Schriften*, p. 31
- (p. 148) Disponível em: WWW: <<http://www.materialcolgado.com/ELNIDODELESCORPION/N17/ilustraciones/loosespejo.jpg>>
- (p. 150, dir.) Disponível em: WWW: <<http://classconnection.s3.amazonaws.com/75/flashcards/2069075/jpg/100920-flickr-klaas5-mollerhouse1362371037174.jpg>>
- (p. 146, cima esq.) SCHACHEL, Roland ; BURKHARDT, Rukschcio - *La Vie et L'oeuvre de Adolf Loos*, p. 158.
- (p. 146, cima dir.) Disponível em: WWW: <http://2.bp.blogspot.com/_ckHEZh5FoSg/TSyHkWI-7JI/AAAAAAAAAcY/yPN2YDSF1Bw/s400/appia%2B4.jpg>
- (p. 146, meio esq.) DUZER, Leslie van – *Villa Müller: a work of Adolf Loos*, 57.
- (p. 146, meio dir.) Disponível em: WWW: <http://2.bp.blogspot.com/_ckHEZh5FoSg/TSyHkWI-7JI/AAAAAAAAAcY/yPN2YDSF1Bw/s400/appia%2B4.jpg>
- (p. 146, baixo esq.) EL-DAHDAH, Fares; ATKINSON, Stephen - *The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure. Assemblage*, p. 72.
- (p. 146, baixo dir.) Disponível em: WWW: <http://2.bp.blogspot.com/_ckHEZh5FoSg/TSyHkWI-7JI/AAAAAAAAAcY/yPN2YDSF1Bw/s400/appia%2B4.jpg>
- (p. 150, baixo) VON MOOS, Stanislaus; SOBIESKY, Margaret - *Le Corbusier and Loos*, p. 33.

8 Paralelismos convergentes

| | |
|------|--|
| 1738 | Escavações de Herculano |
| 1748 | Escavações de Pompeia |
| 1790 | Kant: Crítica da Faculdade do Juízo |
| 1830 | Eugène Delacroix pinta "A Liberdade guiando o povo". |
| 1863 | Semper termina de escrever "Der Stil". |
| 1870 | Robert Vischer: "On The Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics". |
| 1873 | Inauguração do Festspielhaus Beirute com "Ring", de Wagner. |
| 1876 | Descoberta da lâmpada incandescente por Edison. |
| 1880 | Electrificação progressiva de todos os teatros. |
| 1881 | Morre Richard Wagner. |
| 1883 | Cinquenta teatros europeus têm luz elétrica. Nietzsche: "Assim falou Zaratustra"; Morrie de Victor Hugo. |
| 1885 | Última exposição impressionista. Heinrich Wölfflin: "Prolegomena to a Psychology of Architecture". |
| 1886 | Primeiras projeções de imagens em movimento em diversos países. Nietzsche: "Le Cas Wagner". |
| 1887 | Exposição universal de Paris: construção da Torre Eiffel. Bergson: "Essai sur les données immédiates de la conscience". |
| 1889 | |
| 1890 | |
| 1891 | |
| 1892 | |
| 1893 | |
| 1894 | |
| 1895 | |
| 1896 | |
| 1897 | |
| 1898 | Adolf Hildebrand que, em "The Problem of Form in the Fine Arts" (1893), August Schmarsow: "The Essence of Architectural Creation" (1893) |
| 1899 | |
| 1900 | |
| 1901 | Loie Fuller e Sada Yacco actuam na exposição internacional de Paris. |
| 1902 | Inglaterra: primeira cenografia de Craig. |
| 1901 | |
| 1903 | "Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung", de Paul Schultze-Naumburg. |
| 1904 | |
| 1905 | Primeira aparição de Isadora Duncan em Viena. Morte de Fette Eckmann. |
| 1903 | |
| 1906 | Isadora Duncan actua em Paris no âmbito de uma tournée europeia. |
| 1906 | |
| 1907 | Morte de Cézanne. |
| 1907 | |
| 1908 | Pablo Picasso: Les Femmes d'Alger. |
| 1908 | |
| 1909 | Morre Joseph Maria Olbrich. |

1862 1 de Setembro: **ADOLF APPIA** nasce em Genebra, filho de Louis Paul Amédée Appia (médico co-fundador da Cruz Vermelha) e de Anne Carline Lasserre.



1874-1879 Frequenta colégio de Vevey com resultados médios e uma escolaridade irregular. Émile Javelle é um dos seus professores. Demonstra-se acima da média a música e a desenho. 1878 Ataque de tifos que lhe aumenta a gaguez. Vê *Faust* de Gounod, no Grande Teatro de Genebra (sem conhecimento da família).

1880-1881 Estuda música no Conservatório de Genebra com Hugo de Senger: primeiras composições musicais, como aluno. 1882 Primeira viagem com a irmã, na Primavera. Verão: **Vê Parsifal, em Bayreuth, que o perturba.** Outono: Inscrição no conservatório de Leipzig, onde permanece graças a Agénor Boissier, amigo e mecenas que lhe paga os estudos e o ajuda até à sua morte em 1913. Em Brunswik vê *Sonho de uma noite de Verão* e *Carmen*, de Anton Hiltl. 1883 Prossegue estudos em Leipzig. Vê *Faust* de Goethe numa cenografia de O. Devrient, no *Mysterien-Bühne* de Leipzig. Outono: retorno a Genebra, onde conhece Houston Stewart Chamberlain. 1884 Primavera: Chegada a Paris. Nenhuma actividade específica. Faz amizade com H. S. Chamberlain e a sua esposa. Inicia os estudos em Brno. 1885 Outono: Inscrição no conservatório de Paris. 1886 Paris. 14 de Fevereiro: morte da sua mãe. Verão: Bayreuth com a sua irmã e o casal Chamberlain. Vê a peça *Tristão e Isolda* em Beirute, por Cosima Wagner. Outono: Inscrição no conservatório de Dresden. 1887 Dresden. Compra *Bühnendichtungen* de R. Wagner e vê numerosos espectáculos. 1888 Dresden. Outono: viagem a Norvège. Anuncia a sua intenção de **"reformatar a cenografia"**, após *Maitres chanteurs* em Beirute. Proposta para criar figurinos em Bayreuth – rejeita por não se sentir preparado. Tentativa de suicídio e internato. 1889 **Retorno a Dresden.** Lições de desenho com Ernst Kietz. Lições práticas de teatro com o técnico de iluminação Hugo Bähr. Outono: o casal Chamberlain deixa Dresden, seguindo para Viena.

1870 10 de Dezembro: **ADOLF LOOS** nasce em Brno. 1879 Morte do seu pai, que era escultor e pedreiro.



1884 Inicia os estudos em Brno. 1887 - 1888 Frequenta a escola técnica em Reichenberg. 1889 Frequenta livremente a Technische Hochschule de **Dresden, onde Semper leccionou** de 1834-48. 1889-1890 Frequenta a Escola técnica em **Dresden**, tendo como professor de Arte Lübke. Adere à Associação da Arquitectos da escola.

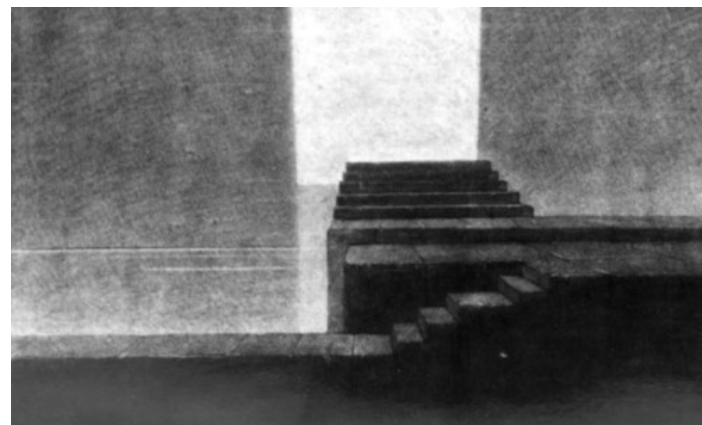
1889-1890 Workshops no Hoftheater (Dresden), Burgtheater e Hofoper (VIENA). 1890 Dresden: cuida de técnicas de iluminação, aparelhagem, etc. **Vê Ring que o decepciona.** Fim de Abril: segue para Viena, onde Chamberlain lhe proporciona um estágio na Ópera. Novembro: tentativa de suicídio e internato (em Zurique). 1891 Sai do hospital no final de Fevereiro. Por recomendação médica fica a trabalhar no campo numa fazenda da família Tappolet. Começo da sua actividade teatral. Redige Notes de mise en scène pour l'anneau du Nibelungen 1891-1892, bem como a **encenação completa de Ring** : *Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung*. **Primeiros desenhos para Ring.** 1892 **Desenhos para Rheingold.** (Fig.) 1895 Janeiro : Paris; começa *La mise en scène du Drame Wagnérien*. Março : retorno a Bière. Publica *La Mise en Scène du Drame Wagnérien*. Escreve *Die Musik und die Inszenierung*. 1896 **Esboços de Tristão e Parsifal após L'Or du Rhin e Die Walküre** (Fig.). Abril: Zurique, onde supervisiona *Weinbauer* de Chamberlain. Verão: Festival de Bayreuth; novo *Ring* por Cosima Wagner; esboços para **Ring, Tristan e Parsifal** (Fig.). *Costumière* numa pequena peça do seu amigo A. Ferrière. 1897 Bière; Junho: VIENA e Munique; Em MUNIQUE encontra-se com a tradutora de *Die Musik und die Inszenierung*, Elsa Cantacuzéne. Julho: Bière; Setembro: trabalha as ilustrações e tradução do livro. Novembro: Munique. Aparentemente depois deste ano deixa de desenhar e escrever durante um longo período. 1898 Fevereiro: Genebra, MUNIQUE; Verão: Genebra, Militerfingen, Lausanne, Bière, Genebra; Setembro: MUNIQUE com Robert Godet, Bière; Novembro: Lausanne (em tratamento). 1899 Fevereiro: Bière Maio: Fêtes de Coire; viagem por Itália (Veneza, Vicenza e Verona); Junho: retorno a Bière; Fim de Março: **Tradução para alemão de "Die Musik und die Inszenierung"**, em MUNIQUE.



1891-1892 Está em Viena. 1892-93 Frequenta a **Escola técnica em Dresden.** 1893-1896 Viagem pela **América** (Chicago, St. Louis, Filadélfia, Nova York). Visita a Feira Internacional de Chicago. Retorna a VIENA via Londres e Paris. 1896 Regresso à Áustria, fixando-se em Viena. Exercícios militares. Agrava-se a surdez. Encontra trabalho com Karl Mayreder. 1897 **Loja do mestre costureiro Ebenstein.** 1897-1929 Escreve numerosos artigos, publicados originalmente na *Neue Freie Presse*. Em 1921 são publicados os artigos escritos entre 1897-1900, em **Ins Leere Gesprochen**. Em 1931 são coleccionados os escritos entre 1900-1930, em **Trotzdem**. Visita exposição de Arte e Artesanato em Dresden. 1898 **Die Potemkinsche Stadt.** Visita exposição em MUNIQUE. Projecto da **Igreja do Jubileu do Imperador** (Fig.). **Teatro para 400 pessoas I.** 1898-1903 Redesenho da **loja Goldman & Salatsch** na rua Graben. 1899 Distancia-se da Secessão Vienense. Abertura do **Café Museu** (Fig.) em Viena. **Apartamento Hugo Haberfeld.**



1900 Janeiro: de partida para Itália (Florença, Roma); Junho: Nápoles. Setembro: Capri; Dezembro: **publicação no Wiener Rundschau de extractos de Die Musik und die Inszenierung.** Fim de Dezembro: sai de Itália. 1903 Primeira experiência: *Manfred* de Byron-Schumann e *Carmen* de Bizet no Hotel particular da condessa de Béarn, em Paris. Conhece Mario Fortuny. Depressão em Paris. 1905 Volta a escrever após um longo período de paragem: *Introduction a mes notes personnelles.* 1906 *Retour à la musique. L'expérience du rythme.* Descobre a *Euritmia* de Dalcroze, conhecendo-O. Início da sua colaboração. 1909 Exposição de desenhos em Darmstadt. 1909-1910 **ESPAÇO RÍTMICO.**

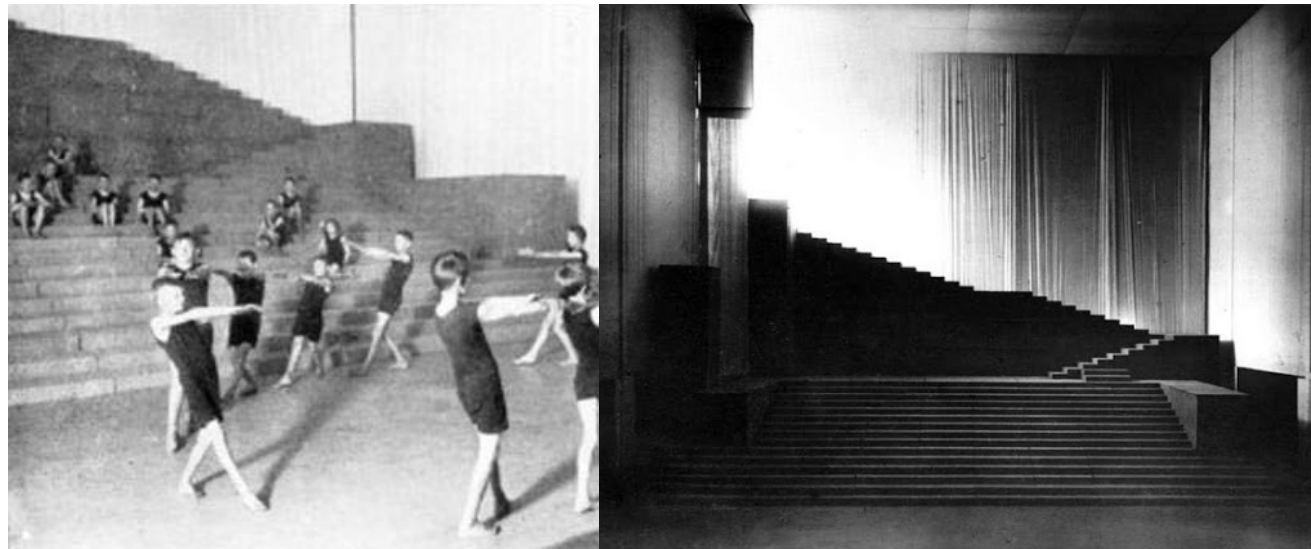


1900 **Casa em Brno.** 1900-1930 Escritos que constituem **Trotzdem**. 1902 Primeira aparição de **Isadora Duncan** em Viena: Loos está presente. 21 de Julho: Casa-se com a atriz Lina Obertimpfler na Capela do Solar de Lednice. 1903 Theodor Beer, fisiologista, encomenda-lhe a **Villa Karma**, no Lago Genebra. Funda e publica dois volumes da revista *Das Andere – Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich*. Final de Março faz uma breve viagem: Dresden, Leipzig e Berlin. Maio: Leipzig. Publica o quarto de sua esposa. 1904 Zurique, Franzensbad, Nuremberga, Interlaken. 1905 Divorcia-se de Lina, começa uma relação com a dançarina Bessie Bruce (inglesa, que conhece em Paris). 1903-1906 **Villa Karma**, Montreux, Suíça (Fig.). 1906 Durante a segunda metade de Janeiro, ele foi para Lyon, Genebra, Carrara e Florença, talvez com Bessie. Visitou as pedreiras de mármore de Carrara, que o entusiasmaram particularmente. Fim de Janeiro: vai à Suíça, a Clarens. Início de Fevereiro: vai com Bessi a Londres, conhecer a sua mãe. Retornam os dois à Suíça. 1906-1907 **Armazém de Sigmund Steiner.** 1907 Vai a Pilsen 1908 Volta a Londres no Inverno. Data referida para a redacção de *Ornament und Verbrechen*. American Bar. Final de 1909- início de 1910 Provável data da redacção de *Ornament und Verbrechen*. Novembro de 1909 Apresenta uma primeira versão de *Ornamento e Crime*, em Berlim, com o título "Crítica das Artes Aplicadas"

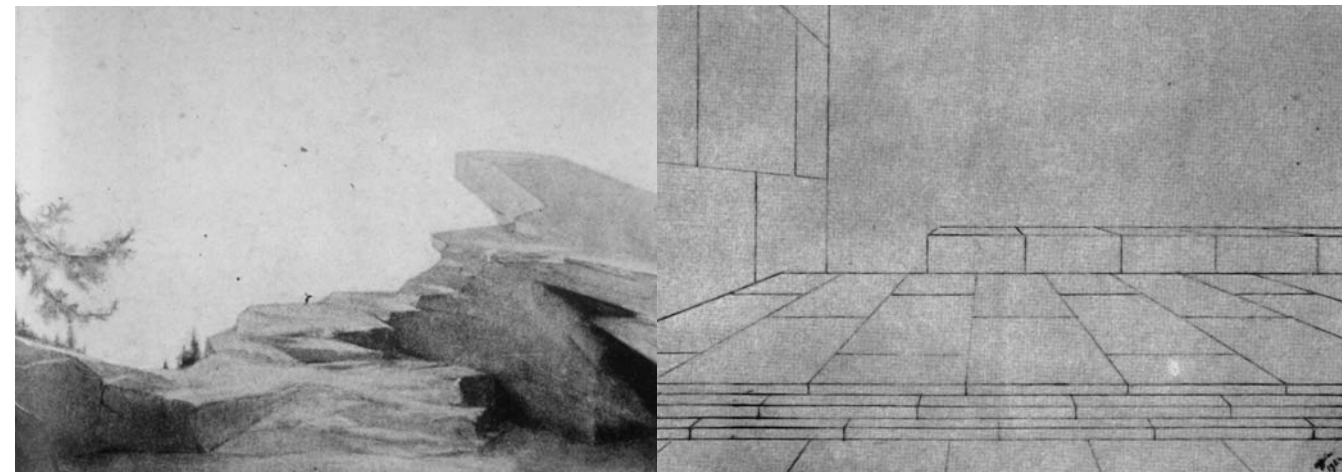




1911 Construção do Instituto Jaques-Dalcroze, no Jardim da cidade de **Hellerau**. Primeiro festival de rítmica (Dalcroze, Appia, Salzmann). 1912 Escreve o artigo *La gymnastique rythmique et le théâtre*. 1912-1926 *Orphée et Eurydice*, acto III (*Les champs élysées*). 1914 Colabora com o Instituto Hellerau na concepção de La Fête de Juin, em Genebra. Fevereiro - Março: **Exposição internacional de teatro**, em Zurique. Appia tem duas salas. Craig também expõe. Exposição de desenhos em Colónia. 1916 Janeiro : Glérolles ; Setembro : Brugg (Argóvia); retorna a Glérolles. Pouca actividade artística. 1918 Exposição de desenhos em Genebra.



1920 *Echo et Narcisse*, em Genebra. 1921 Publica *L'Oeuvre d'art vivant*. Convidado para palestra em Genebra. 1922 **Exposição em Amsterdão** (Craig também expõe). **Exposição internacional, em Londres**. 1923 Escreve *Art Vivant ou Nature Morte?*, dedicado à exposição em Amsterdão do ano anterior. A mando de Arturo Toscanini, realiza os cenários e a encenação de **, no Scala de Milão, L'Homme est la mesure de toutes choses**. 1924 Assina os cenários e a encenação de **L'Or du Rhin**, no teatro de Bâle, Suíça. Exposição de desenhos em Estocolmo e Basileia. 1925 Concede os cenários e a encenação de **Walkyrie**, também no teatro de Bâle. Exposição de desenhos em Zurique e Leipzig. Convidado para palestra em Zurique: *L'art dramatique vivant*. 1926 **Iphigénie en Aulide**, Acto I. 1927 Publica *Curriculum Vitae d'Adolphe Appia par lui-même*. Exposição de desenhos em Magdeburg. Convidado para palestra em Leipzig. 1928 Morre em Nyon, na Suíça.



1910 **Casa Steiner**. 21 de Janeiro: Leitura de *Ornamento e Crime* para a Akademischer verband fur literatur und musik de Viena. 3 de Março: Palestra em Berlim. 17 de Dezembro: Palestra em Munique 1911 17 de Março: conferência em Praga sobre "*Ornamento e Crime*". Férias de fim de ano com Bessie, em Montreux, Suíça. 1910-1911 **Michaelerplatz** (Fig.). 1912 Funda a sua própria escola de Arquitectura. Palestra sobre "*Ornamento e Crime*", em Viena, e publicação do ensaio em francês. Início de Fevereiro: volta a Berlim com Eugénie Schwarzwald para assistir ao concerto de Schönberg na sala Harmonium. Passagem de ano em Chamonix. 1910-1913 **Knize Clothing Store** (Fig.). 1913 Palestra sobre "*Ornamento e Crime*", em Viena. 5 de Abril: Apresentação de "*Ornamento e Crime*" em Copenhaga. Junho: publicação de "*Ornamento e Crime*" em *Les Cahiers d'aujourd'hui*. 1916 Passa o Natal em Viena. Wittgenstein, que está em Olmütz, vem visitá-lo no dia de Natal. No mesmo dia, Loos parte para Tyrol. 1 de Fevereiro: atravessa fronteira suíça. Berne. 9 de Fevereiro: Zurique. 14 de Fevereiro: Monteratsch (Graubünden). 15 de Fevereiro: Zurique. Laysin, onde Bessie está acamada. Possivelmente visitou Marcel Ray que estava entre Zurique, onde habitava, e Lausanne; conhecendo Georges Crès em Zurique. Deve ter estado no cabaret Voltaire, o lugar do movimento Dada. Deve ser nesta altura que conhece Tristan Tzara. Laysin – visitar Bessie. 1917 Conhece Elsie Altmann, aluna da escola Schwarzwald. 1918 Assume a cidadania checoslovaca. 1919 Escreve "directrizes para um ministério das artes" com Schönberg, Kraus e outros. Casa com Elsie Altmann. **Casa Strasser. Villa Konstandt**.



1920 É nomeado "arquitecto-chefe do departamento de habitação do município de Viena". "*Ornamento e Crime*" é republicado em *L'Esprit Nouveau*, por Le Corbusier. Leva Bessie a visitar a mãe, em Londres. Viaja por Zurique, Bâle, Berne, Montreux. Meados de Abril: Paris. 1921 Casa com um muro. **Casa Rufer** (Fig.). Mausoléu de Max Dvorak. 15 de Outubro: Viena Publica *Ins Leere Gesprochen* (uma coleção escrita entre 1897-1900). 1922 Concorso para o **Chicago Tribune** (Fig.). Participa num congresso sobre cidades-jardim, em Londres. Villa Stross. 2 de Abril: Berlim 1922 - 1923 Siedlung Heuberg. 1923 Fim de Outubro: festival de música de Salzburgo. Mostra modelos da **Villa Moisi**, Grand Hotel Babylon e um grupo de 20 casas germinadas para Côte D'Azur no Salon d'Automne de Paris, de que havia ficado membro. 1924 Paris: projecto para Hotel Champs Elysées e para um edifício de escritórios e cinema na Boulevard dos Italiens. 1925 Visita a Exposition internationale dès Arts Décoratifs et Industrielles modernes (onde Le Corbusier tinha o pavilhão L'Esprit Nouveau). Organiza uma série de 4 conferências em Sorbonne chamada "*Man of Modern Nerves*". Vê espectáculo de Josephine Baker, em Paris. Palestras em Praga e Brno, sobre o tema "*Economia em Arquitectura*", como parte do ciclo "*Para uma Nova Arquitectura*", também faz uma palestra sobre o tema "*Assentamentos*" em Brno; nomeado membro honorário da Ordem dos Arquitectos de Praga. 1926-1927 Casa para Tristan Tzara. 1927 11 de Fevereiro : conferência em Zurique ; 20 de Fevereiro: Berlim. Meados de Abril: retorna a Paris. 20 de Abril: conferencia "*Le mal de Vienne*". Junho - Julho: exposição de Kokoschka no Kunsthau de Zurique, que Loos deve ter visitado. **Casa Josephine Baker**. 1928 **Casa Moller** (Fig.). 1929 Casa com a fotógrafa Claire-Beck. Publicação de "*Ornamento e Crime*" em alemão. Apartamento para Hans Brummel, em Pilsen.



1930 **Casa Müller**. 60º Aniversário – homenageado por vários intelectuais europeus (W. Gropius, B. Taut, J. Itten, J.-J. P. Oud, A. Schönberg, A. Berg, A. Webern, E. Pound, S. Zweig, J. Joyce) e em publicações em Paris, Praga e Viena. 1931 Desenho da sua tumba. 1932 Werkbundsiedlung. 23 de Agosto de 1933 Morre

