

Resumo

Palavras chave: percurso; movimento; tempo; romantismo;

A presente dissertação ir-se-á debruçar sobre o conceito de percurso dentro de ambientes domésticos tendo em conta o sistema de *Raumplan* de Adolf Loos. O progresso compassado do sujeito fica marcado por momentos de interpretação pessoal, onde a intuição é influenciada pelo jogo arquitectural de cada ambiente.

Este tema acabou por me conduzir numa interpretação poética análoga à análise da literatura do romantismo tardio – movimento presenciado por Adolf Loos e com maior ênfase no campo da literatura, poesia, filosofia e música. Desta forma estabeleci uma comparação com a poesia romântica do final do séc. XIX em termos de formato e configuração da obra, fazendo uma análise a partir das partes e destas retirar a essência do todo. Tais intenções tornam perceptível a ligação que se estabelece com o legado romântico da arquitectura, numa tentativa de transpor para o mundo e para as coisas o espírito humano, fruto da sua imaginação e da contextualização do objecto no mundo imaginado. A interpretação tem, portanto, um papel importante na leitura da obra, mantendo como fio condutor o percurso, elemento que guia a mente no espaço.

Assim constrói uma ideia sobre a qual se desenvolve todo o projecto expressando-se através de pontos e momentos isolados que compõem uma sequência descritiva da narrativa. Uma narrativa da vida. Uma narrativa entre a interioridade dos ambientes domésticos, ao serviço da família, e os ambientes sociais derivados de uma sociedade e cultura que vão penetrando nas nossas vidas e transformando o nosso abrigo, o nosso refúgio pessoal – a casa.

Abstract

Key words: itinerary; movement; time; romanticism;

The present dissertation is going to lean on the concept of movement through space in domestic environments within the *Raumplan* system of Adolf Loos. The structured progress of the subject is marked by moments of personal interpretation, where intuition is influenced by the architectural interplay of each environment.

This theme leads me into a poetic interpretation analogous to the analysis of late romantic literature – a movement that had his presence felt in the fields of literature, poetry, philosophy and music, and which was witnessed by Adolf Loos. In this way I established a comparison in terms of the format and configuration of the work in order to understand the parts and extract the essence of the whole. Such intentions make clear the connection with the romantic legacy of architecture, in an attempt to transpose to the world and to the things the human spirit, fruit of his imagination and the contextualization of the object in the imagined world. The interpretation has an important role in reading the work, maintaining the route as golden thread, which guides the mind through the space.

Therefore, Loos, constructs an idea around which the entire project is developed, expressing through stage points and isolated moments that compose a descriptive sequence within a narrative. The narrative of life. A narrative between the interiority of domestic environments, derived from society and culture, which penetrate in our lives and transform our shelter, our personal refuge – the house.

Introdução

Revisão da Literatura

O tema da dissertação a que me propus passa pelo objectivo de perceber a importância e influência do percurso dentro dos ambientes domésticos de Adolf Loos.

O título da minha dissertação, *Adolf Loos: Percursos entre Ambientes Domésticos*, propõe uma interpretação da casa Müller com base no conceito de percurso ou *promenade architecturale*, a partir das suas diversas componentes e dimensões. A física, tendo em conta o movimento concreto gerado por um itinerário, a sequência de espaços, bem como a linguagem arquitectónica presente. E a subjectiva, mais relacionada com a dimensão temporal, os sentimentos suscitados, a intenção e intuição criada pelas divisões e respectiva linguística. Tento assim fazer uma interpretação da casa mediante a narrativa do percurso.

Na primeira parte da minha dissertação começo por fazer uma contextualização histórica e teórica de Adolf Loos em relação à época em que se insere. Exponho o confronto entre os seus ideais e as vanguardas vigentes, apoiando-me na bibliografia de Allan Colquhoun e Saltzman. O capítulo é concluído com um dos pontos chave da sua arquitectura, defendido por Stanford Anderson - a adaptabilidade dos cânones à cultura actual permitindo uma transformação da tradição.

A partir desta ideia de transformação da tradição estabeleci uma relação com a ideia de "lugar" de Massimo Cacciari, como elemento capaz de albergar o novo modo de vida e nova cultura, a vida moderna. São espaços ao serviço da função. Função esta que é caracterizada pelos instrumentos que constituem e determinam o ambiente da divisão e por sua vez do "lugar". Essencialmente móveis fixos, sofás e cadeiras

periféricas que designam a organização, configuração e uso do "lugar", um uso moderno.

No capítulo seguinte, *O Romantismo*, tento precisar a relação entre a arquitectura e vida de Adolf Loos com o legado romântico da arquitectura moderna. Seja pela sua relação, muitas vezes de amizade, com personagens que estabeleceram em algum ponto das suas vidas uma ligação com o movimento do romântico tardio, seja pela sua vontade e interesse por uma arquitectura capaz de suscitar estados de espírito, capaz de ser descrita e por sua vez interpretada.

Para a minha interpretação o percurso torna-se essencial, como contador de histórias. A partir do movimento incutido pelo itinerário se constrói a interpretação, conduzindo o sujeito numa série de acontecimentos por um lado isolados mas não independentes dos que o precedem. Nesta procura de relação com o romantismo apoiei-me nos textos de Sibour e Safran, determinando uma ligação entre as ideias destes e o defendido por John Dixon Hunt em relação á tradição pitoresca dos jardins informais ingleses. Tal relação é estipulada através do movimento ao longo do espaço, aparentemente traduzida para o modernismo a partir dos seus conceitos base. A partir do movimento torna-se possível fazer uma reinterpretação da composição dramática e teatral a com a inserção do tempo como elemento regulador das experiências. Neste sentido faço também referência aos textos de Leatherbarrow de modo a explicar a relação entre percurso e conceito de tempo e o movimento dentro dos ambientes domésticos de Adolf Loos. Tomo o percurso como espinha dorsal da configuração da casa sendo este elemento gerador tanto de segregação como união entre divisões, enfatizando relações de intimidade. Assim, tomo estes como instrumentos chave para a interpretação dos espaços.

Em *O Fragmento na Poesia* tento fixar uma analogia entre a poesia romântica e o sistema de *Raumplan*¹ de Adolf Loos, onde é baseada a minha leitura da **casa Müller**. Apoio-me na problemática do poeta no que toca à dificuldade de conferir um formato e configuração ao poema dado que tenta conter nele toda a sua capacidade imaginativa e portanto, infinita. Estas questões são levantadas tanto por Rauber como Fernando

¹ Adaptação da palavra *Raumkunst* que significa: arte decorativa (*Raum-Kunst: espaço-arte*). *Raumplan* seria: a arte dos planos (plan: plano). Traduzido com apoio do dicionário de Alemão – português da Porto Editora (2000).

Guimarães, focando a dificuldade de contenção das pretensões do poeta. Pretensões essas ao favor da vida e de toda a subjectividade que lhe é introduzida pela consciência do sujeito que a observa. Tendo em conta estas considerações e como será explicado posteriormente, a essência do poema revela-se no excerto. Uma secção capaz de exprimir a totalidade do sentimento e principalmente suas intenções.

Comparando com a capacidade descritiva, interpretativa e fragmentária da arquitectura loosiana, uma arquitectura que tenta conter no seu interior a cultura da família moderna. O percurso desenvolve-se num fragmento da casa, determinando a zona central e ao mesmo tempo a zona privada e íntima na base e topo (serviços e quartos). É na zona central que se desenrola um discurso com expressão mais evidente, daí concentrar a minha interpretação nesta secção.

Este tipo de tratamento revela a contenção de toda a capacidade imaginativa do sistema de *Raumplan*, um sistema capaz de construir o espírito de cada lugar específico sem subordinar toda a configuração e linguagem da casa ao projecto tectónico, revertendo-se para o interior e reservando espaço para uma zona familiar íntima de carácter próprio. Esta zona ganha até uma certa autonomia da casa, preservando assim a identidade pessoal do habitante. Para este efeito apoiei-me na bibliografia de Massimo Cacciari, Max Risselada, Leslie van Duzer & Kent Kleinman.

Na segunda parte, onde apresento os casos de estudo, começo por referir na base da minha análise a relação de experiências entre ocupante e intruso de Beatriz Colomina. Bem como suas diferentes perspectivas de controlo e exploração do espaço, respectivamente. Continuo cruzando esta ideia com o conceito de “lugar” de Massimo Cacciari, já referido anteriormente, e como o itinerário orienta o sujeito até um ponto de chegada – o lugar – definido pelo conceito de *Entortung*², ou antes, a forma como o sujeito é conduzido e introduzido no espaço através do seu posicionamento e enquadramento.

Após a apresentação dos casos de estudo culmino numa análise interpretativa do *hall* de mármore da casa Müller e correspondentes divisões das casas Rufer e Möller, tentando perceber a sua relação com o todo da casa. Esta parte é essencialmente apoiada em Colomina, Cacciari, Verhoeven, Kurt Lustenberger, Risselada e Hilde Heynen.

² Traduzido por Cacciari como: sensação de deslocamento.

Fundamentação

As razões que me levaram a escolher este tema foram, a ideia de uma arquitectura que explora as possibilidades associadas à organização espacial, e a experiência proporcionada pelo atravessamento da mesma por **percursos** e composta por sucessivos cenários numa sequência. Uma vez que a casa é um dos elementos mais básicos na arquitectura, desde o momento em que o Homem procurou abrigo, acho que é dentro deste tipo de ambientes que melhor se consegue prever movimentos e com isso explorar e desenvolver as suas componentes. São estes mesmos componentes que pretendo analisar, não tratando apenas o movimento físico/ literal do corpo mas o movimento do olhar e da mente que são impulsionados pelos ambientes e cenários ao longo de um itinerário.

De forma geral, a intenção da minha dissertação, passa por compreender como a concepção e organização do espaço é capaz de influenciar o movimento do olhar e da mente subjugando o movimento do corpo e levando este a explorar, perseguir e deambular por entre o espaço. O itinerário físico é importante no sentido de impor uma sequência capaz de suscitar este tipo de efeito, capaz de conduzir a mente em torno de uma ideia cada vez mais clara e específica.

Neste sentido é importante a dinâmica criada pelo espaço, bem como é prevista essa mesma interacção com a espacialidade, numa criação de ambientes que se valorizam pelo seu carácter tanto físico como psicológico.

Assim, achei que o melhor caso de estudo para este tipo de fenómeno seria o trabalho de Adolf Loos, dado que, “o interesse architectural das casas particulares de Loos reside na adaptação da sua forma à comodidade do planeamento interior.”³

Neste sentido fui buscar ao legado romântico uma metodologia de análise que se adequasse à ideologia do arquitecto, dado que este tipo de interacção com o espaço e o tipo de interacção que o próprio espaço proporciona entre os habitantes é certamente romanceada. Assim, após analisar, mais precisamente, a poesia romântica de segunda geração, deparei-me com uma abordagem semelhante ao carácter comentativo e selectivo de Adolf Loos em relação à arquitectura bem como outras artes (ex. artes aplicadas). O método escolhido passa por uma análise fragmentada dos casos de estudo. Mesmo tendo em conta o projecto como um todo indivisível das suas partes é possível compreender zonas onde o conceito geral é mais expressivo, contendo a chave para uma interpretação mais clara da obra. Da mesma maneira que o excerto poético, neste caso da poesia romântica, pode conter a essência da sua intenção, onde ganha mais força, também a arquitectura nos pode conduzir num percurso capaz de descrever uma narrativa.

Numa revisão da literatura deparei-me com um estudo feito por Beatriz Colomina que explora estas vivências no sentido de, ocupar o espaço e de invadir o espaço ocupado. Revela diversas situações entre os habitantes das casas. Entre o sujeito que usufrui de um espaço e um terceiro que o invade e interrompe a experiência do ocupante. Este estudo revela a importante influência que o arranjo das divisões, tanto entre elas como individualmente, podem interferir na psicologia humana.

Este tipo de itinerário é essencialmente devido à disposição da divisão e seus diversos mecanismos de interacção com o espaço. A organização é feita tendo em conta em conta os seus diversos elementos de composição, tais como móveis, sofás, janelas, degraus, aberturas interiores, vãos, passagens estreitas ou o próprio enquadramento dos lugares. Todos estes elementos orientam o sujeito ao longo do percurso, dispondo-se para o seu uso e propondo uma postura em relação ao espaço em que se encontra. Estes mecanismos de orientação revelam-se fundamentais para

³ (Verhoeven, 1983)

a ideia de percursos em ambientes domésticos dado o seu uso recorrente na obra de Adolf Loos. De certa forma demonstra uma pretensão de dispor o espaço num determinado sentido de orientação, não sob a forma concreta de um itinerário físico mas de um sentimento que vai sendo construído na mente dos seus ocupantes. Este sentimento vai sendo construído através de mecanismos do espaço que se dispõem como instrumentos domésticos que clarificam/especificam cada ambiente em sequências de contenção e consequente abertura dos espaços, regulando assim a tensão entre zonas sociais e familiares.

O percurso enfatiza o conceito de *Raumplan* sendo que este sistema de projecção do espaço não se preocupa propriamente em enfatizar o percurso, antes retira deste a relação intrincada gerada entre divisões e seu atravessamento, uma vez que, tal como vai ser explicado nos capítulos posteriores, não é possível atravessar estas divisões sem que estas sejam vividas e experienciadas. O *Raumplan* não promove o movimento físico ao longo do *continuum* espacial antes preocupa-se em conduzir o pensamento do sujeito estimulando a sua intuição antes de delinear uma rota. O espaço, aparentemente emaranhado, estrutura o percurso de tal forma que este se dissolve nas divisões impossibilitando o seu atravessamento sem que, em alguns casos, se fique enquadrado com a divisão. Isto leva a que o espaço seja constantemente experienciado e consecutivamente este impõe-se como um ambiente, obrigando a mente do ocupante a adaptar-se ao estado de espírito proposto sem que se dissocie dos espaços anteriores. Este efeito criado leva o sujeito num percurso mental de crescente privacidade, levando a ter consciência da sua intrusão em espaços sucessivamente mais íntimos, por um lado mais pequenos por outro mais detalhados. Os mecanismos e elementos referidos anteriormente revelam-se cada vez mais expressivos, contrastando o pormenor dos espaços nucleares e mais íntimos com a simplicidade e nudez das fachadas.

-

Para esse efeito a escolha dos casos de estudo ficou determinada por três casas, partindo pressuposto que constituem no conjunto uma demonstração clara da evolução do conceito de *Raumplan*. Com a casa Rufer, como protótipo deste mesmo conceito, tento reconhecer as primeiras intenções de um sistema de organização tridimensional das divisões. As casas Möller e Müller, a primeira por revelar de forma determinante as principais características deste conceito, e a segunda como sendo o culminar e aperfeiçoamento de todos os elementos domésticos que constituem a casa moderna.

O Comentário de Loos

“Este período (segunda metade do séc. XIX) tinha um estilo mais fortemente acentuado e mais facilmente diferenciável que qualquer outro período anterior que tenha existido;... Já os falsos profetas só sabiam reconhecer um produto pelas diferentes aparências do seu ornamento... um fetiche... chamado estilo.”⁴

Adolf Loos (1910)

Loos, apesar de pertencer a uma geração de figuras do movimento *Art Nouveau* e *Jugendstil*, era absolutamente contra um sistema de decoração superficial que enfatizasse o eclecticismo das *Beaux Arts*.⁵ Já na Alemanha, por volta de 1902, e na Áustria, com **Josef Hoffman**, fundador da *Wiener Werkstätte*, se tinha simplificado drasticamente o vocabulário secessionista. No entanto, a crítica de Loos é mais profunda, uma vez que rejeitava o próprio conceito de “Arte” quando aplicada a objectos do quotidiano. Enquanto que **Henry van de Velde** e o movimento *Jugendstil* pretendiam eliminar a distinção entre artesão e artista, Loos queria uma cultura unificada, com a associação e colaboração entre estes dois ofícios distintos. Assumindo a separação entre elas como algo irreversível e aceitando apenas como arte a perfeita

⁴ (Loos, Adolf, 1993, p. 29) Traduzido do espanhol.

⁵ (Colquhoun, 2002, p. 73)



1. **Josef Franz Maria Hoffman (1870-1956).** Arquitecto e designer austríaco, líder do grupo de artistas e arquitectos conhecido como *A Viena*. Artista secessionista essencialmente num estilo *Art Nouveau* e com um estilo focado numa ornamentação mais geométrica. Estudou e trabalhou com Otto Wagner. Adaptado da Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Josef_Hoffman



2. **Henry van de Velde (1863-1957).** Fotografia de 1904. Foi um arquitecto, designer e pintor ligado ao estilo *Art Nouveau* e adepto do estilo Neo-impressionista. Acaba por se direccionar para a arquitectura e decoração. Seguiu os princípios de Morris na procura de funcionalidade e simplicidade. Serviu de inspiração para o movimento *Arts&Crafts*. e. foi responsável pela escola de artes e ofícios, acabando por se juntar a outros arquitectos para fundar a conhecida *Staatliches Bauhaus* em 1919. Adaptado da Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Henry_Van_de_Velde

concepção e execução de objectos, independentemente de serem realizados à máquina ou à mão. Tratava-se de distinguir o necessário do arbitrário, numa procura funcionalista da concepção, rejeitando qualquer gratuidade estética, formas de narração simbólicas e de ornamentação. A exaltação da beleza era definida pela sobriedade e pela conformidade do objecto com o seu fim. Tratava-se de actualizar a solução ideal às funções da vida de forma a responder às novas exigências, adequando a concepção do produto às necessidades do Homem, construindo-se na oposição frontal aos jogos de ornamentação.⁶

Neste processo de crítica e contestação dos valores estilísticos da época, presos à cultura clássica, Loos foi autor de artigos polémicos, como *Loos Llégio*, muitas vezes aforísticos, engenhosos ou sarcásticos. Pareciam-se com alguns escritos de **Karl Kraus**, único escritor da revista *Die Fackel*, publicada de 1899 a 1936.⁷ Na revista, Kraus criticava incessantemente os grupos dirigentes da cultura e da política Austríaca. Igualmente, Loos acabou por iniciar a sua própria publicação, *Des Andare, uma revista para a introdução da cultura ocidental na Áustria*, expunha o subtítulo. Esta criticava a esfera das artes úteis e comparava, de forma desfavorável, a cultura Austríaca com a Inglesa e a Americana. Admirava estas culturas, a primeira pela sua discricção e a segunda pela sua simplicidade. Apreciava também a subtileza e simplicidade clássica dos interiores despidos de **Richardson**.⁸ Atacava não só a cultura da classe média, como as próprias culturas “vanguardistas”. De facto, opunha-se fortemente à *Art Nouveau* que, sob o pretexto do estilo, se apossou e corrompeu a tradição, nomeadamente no que diz respeito ao mobiliário. Apenas publicou dois números, como suplementos da revista *Die Kunst* de **Peter Altenberg**.⁹

⁶ (Serroy & Lipovetsky, 2014, pp. 190-191)

⁷ (Colquhoun, 2002, p. 74)

⁸ (Saltzman, A, 1991, p. 32)

⁹ (Colquhoun, 2002, pp. 74-76)



3. **Karl Krauss (1874-1936)**. Foi um dramaturgo, ensaísta, aforista e poeta austríaco, considerado um dos maiores escritores satíricos em língua alemã do séc. XX. Fundou a revista *Die Fackel* – repleta de sátira e críticas políticas e sociais – da qual foi praticamente o único escritor. Adaptado da Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Karl_Krauss



4. **Henry Hobson Richardson (1838-1880)**, retrato por Sir Hubert von Herkomer da Galeria Nacional de Retratos (Washington). Importante arquitecto americano do séc. XIX que deu origem ao estilo românico Richardsoniano. Interessou-se por engenharia civil, estudando em Harvard College. Acabou por se cruzar com a arquitectura na escola de Belas Artes. Tinha um estilo clássico inspirado na arquitectura medieval, influenciado por William Morris e John Ruskin. Adaptado da Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Henry_Hobson_Richardson

“O gótico? Nós superámos as pessoas do gótico! O renascimento? Também o superámos!... Perdemos as antigas e velhas técnicas? Graças a Deus. Trocámo-las pelos sons esféricos de Beethoven... aprendemos a sentir a beleza da pedra nua.”¹⁰

Adolf Loos (1910)

Loos afirmava que o desenho vai ao encontro da função, respeitando os seus princípios e sem imitar estilos antigos ou acrescentos puramente estéticos. Pretendia demonstrar uma forma de concepção de casas, edifícios ou objectos utilitários que abordasse o problema de forma ética e não estética, revelando o carácter de uma civilização. “O valor da sua modernidade vem da sua solidez.”¹¹ A convenção devia suster-se através da crítica, não seguindo um caminho autónomo. Capaz de dialogar com a cultura e a tradição em relação a outras convenções e outras formas não convencionais da prática. Mostrava “uma transformação de forma natural, uma forma de vida moderna... ao serviço das potencialidades da vida”.¹² Anderson explica esta ideia apontando que um edifício, mesmo que inteiramente concebido em torno da sua função, não se considera apenas utilitário, a vida cultural do seu tempo também é aqui experienciada pelos habitantes, permitindo-lhes viver na sua geração. Já os artistas do Renascimento e do Barroco estavam conscientes da adaptabilidade dos cânones e convenções construídas que, apesar da sua autoridade, não impunham uma base absoluta mas permitiam sim transformações dentro de uma tradição cultural. A alteração das convenções deve ser apoiada a partir da “compreensão e prática da

¹⁰ (Loos, Adolf, 1993, p. 25) Traduzido do espanhol.

¹¹ (Saltzman, A, 1991, pp. 17-24)

¹² (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchior, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, pp. 147-150)



5. **Peter Altenberg (1859-1919)**. Escritor e poeta de Viena, Áustria. Foi um elemento chave para a *genesis* do início do modernismo na cidade. Alguma da poesia aforística que escreveu nas costas de alguns postais e pedaços de papel foram utilizadas em músicas do compositor Alban Berg em 1913, *Five songs on picture postcards texts by Peter Altenberg*. Adaptado da Fonte:
https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Altenberg

arquitectura, prestando atenção à localização, à abstracção das formas puras, ao observador em movimento, à experiência através do **movimento**".¹³

Este conceito base de forma de vida moderna – um contacto permanente com a época e o espírito do mundo, ao qual a arquitectura está ancorada – a forma primordial da modernidade. A arquitectura evolui lentamente, paralelamente ao mundo, não podendo ser universal mas adaptando-se à cultura e tradição do meio em que se insere.

Essencialmente, Loos ia contra a cultura estereotipada e absoluta do ocidente. Procurava antes uma cultura capaz de comentar a tradição, de dividir, desagregar e distinguir qualquer ideia totalitária.¹⁴ Para isso, a sociedade moderna tinha de ser educada a ver e “libertar-se de separação entre moral e alegria de viver”¹⁵, numa captura pela arte através de formas que se projectam em busca pela função. Construindo espaço num esforço construtivo/ espacial do pensar arquitectónico, do pensar tridimensional, deixando-se caracterizar por uma forma espacial própria. Não uma extensão uniforme e equivalente do projecto tectónico mas num jogo de arquitectura entre um conjunto de lugares, um conjunto de acontecimentos. Este jogo faz com que um pensamento se torne arquitectónico, deixando-se definir pela tectónica que lhe confere a forma e cobre o que permanece efémero. Num gesto que reveste o pensamento e não o contrário. Neste sentido se “faz espaço”, se instauram “lugares”, se “faz lugar” com o destino de habitar. Através do “lugar”, com o captar, correlacionar e habitar entre os materiais se conquista o espaço.¹⁶

¹³ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, pp. 148-149) Na complexidade da vida concreta procurava o contexto edílico da arquitectura, na busca de uma relação mais directa com os antigos e não abstracta.

¹⁴ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 106)

¹⁵ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 106)

¹⁶ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, pp. 104-113) No termo “lugar” fala-se da disposição e consertação das coisas. As coisas não pertencem ao lugar, mas elas mesmas são lugar. O espaço vazio, livre, está totalmente á disposição da conquista, totalmente profanável – carente de lugar.

O Legado Romântico

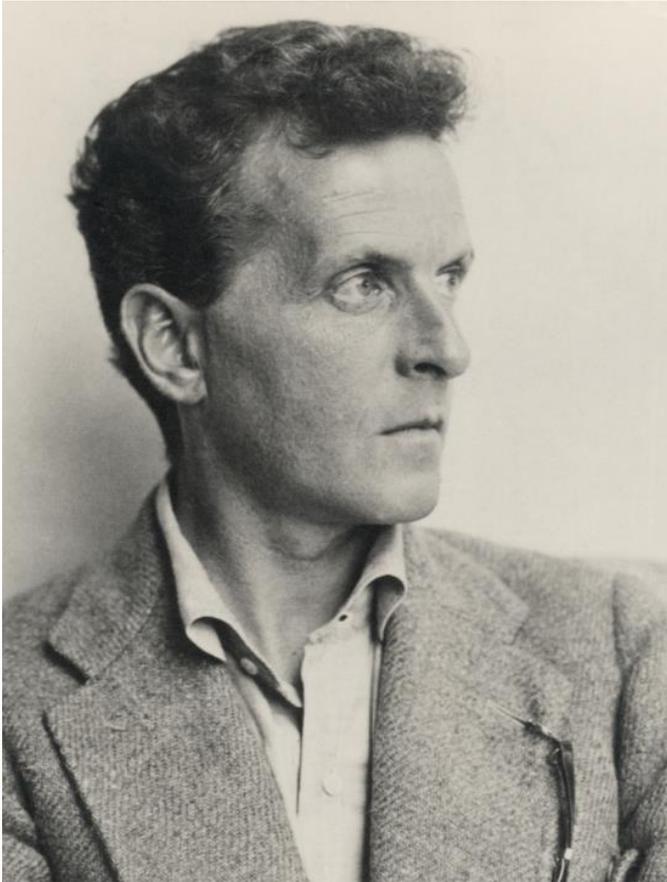
Romantismo

Com esta dissertação não pretendo elaborar um estudo cuidadoso do pensamento, ideologia ou intenções específicas de Adolf Loos. Dada a ambiguidade que envolve a sua obra, tanto teórica como prática, e que leva às mais variadas interpretações da mesma. Loos não deixa teorias ou preceitos, mas sim “indicações, alguns exemplos vagos numa obra de interpretação estritamente pessoal da arquitectura.”¹⁷ Por este motivo, procurei sim definir uma metodologia de abordagem ao seu trabalho. Encontrei, no panorama geral do período compreendido entre o final do século XIX e o início do século XX, um contexto pertinente que servisse de critério, ou sistema, que regulamentasse as minhas interpretações no quadro dos **percursos** dentro de ambientes domésticos.

Este período, a que Loos pertenceu, ficou marcado pelas cicatrizes do romantismo, já numa fase tardia e final. Num texto de Yehuda Safran, em que compara Adolf Loos com Karl Krauss e **Ludwing Wittgentein**, explica como o simples “feito de comparar os textos e obras destes três autores revela-nos não só a afinidade de ideias e de tendências básicas mas uma impaciência compartilhada com as tentativas de dar à religião uma base racional ou substituir o conceito religioso com explicações racionais e psicológicas”.¹⁸ Tanto Loos como Krauss ou Wittgentein consideram a sua própria

¹⁷ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchior, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 64)

¹⁸ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchior, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 76)



6. Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Filósofo austríaco com grande responsabilidade pelo rumo da filosofia do séc. XX. Com contribuições nos campos da lógica, filosofia da linguagem e da matemática e filosofia da mente. Adaptado da Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Wittgenstein



7. A casa que Wittgenstein ajudou a construir. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Wittgenstein

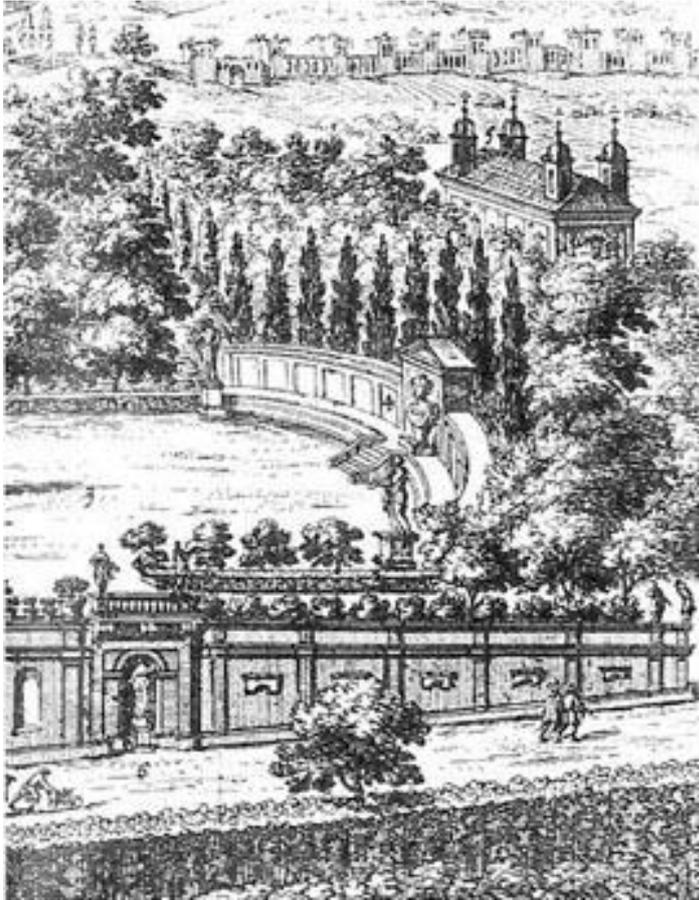
consciência como princípio da liberdade subjectiva – “da consciência extrai-se a verdade”¹⁹ – acreditando na capacidade infinita da consciência humana. Com esta afirmação apercebo-me da importância da imaginação a que se refere Cacciari – *Agedeutete Welt* – é do “mundo imaginado” que se atribui significado ao mundo material. Esta é a força motora ao longo do percurso numa tentativa arquitectónica de tornar concretos certos estados de espírito.

É neste âmbito que a minha pesquisa se centra. Não indo ao encontro do mero movimento do corpo dentro do espaço, mas sim aos movimentos do olhar e da mente que, por sua vez, provocam o movimento físico do sujeito. Para esse efeito apoio-me na disposição e composição dos lugares bem como na co-relação entre eles. Analisarei como é feita a abordagem e ocupação do “lugar” numa tentativa de demonstrar como a sequência de espaços moldam a mente do ocupante num sentimento crescente.

A minha pesquisa passou por fazer uma aproximação ao tema a partir do legado romântico. Segundo Leatherbarrow²⁰ existem conexões entre a tradição pictórica e os primórdios da arquitectura moderna afirmando que, conceitos espaciais do séc. XX, como o plano livre de Le Corbusier, o *Raumplan* de Adolf Loos e o plano aberto de F. L. Wright, se desenvolveram a partir da tradição pitoresca. Acrescentando que, configurações deste tipo, enfatizam o movimento pelo espaço mais do que os seus aspectos pictóricos, não se afastando da tradição mas sim inspirando-se e elaborando-se em torno dos seus aspectos chave. Os aspectos que aponta são sumariamente apresentados por John Dixon Hunt, relativamente às principais características do espaço pitoresco nos jardins informais ingleses:

¹⁹ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 79)

²⁰ (Leatherbarrow, David, 2009, pp. 271-272)



8. *Villa Mattei* em Roma Pierre Charles L'Enfant (1754-1825). Fragmento da gravura de G. B. Falda (*I Giardini di Roma*, 1783). Fonte: http://etsavega.net/dibex/Kent_ilustr-es-e.htm



9. Desenho da casa Claremont. Duas copas em planos de profundidade diferentes delimitam o espaço e enquadram a casa no pano de fundo. Fonte: http://etsavega.net/dibex/Kent_ilustr-es-e.htm

“O espaço pitoresco oferece a experiência de uma irregularidade cuidadosamente considerada e composta, com a riqueza e a variedade de materiais naturais dispostos numa aleatoriedade aparente, apelando para os olhos que não só atravessam paisagens extensas, mas apreendem seus muitos e variados aspectos.”²¹

John Dixon Hunt

Estes aspectos dizem respeito a composições em que o pormenor aparece em diferentes profundidades no campo de visão, apelando à imaginação e à estética envolvente de uma forma agradável, como uma memória às paisagens de pinturas e gravuras. A paisagem pitoresca a que se refere pode ser considerada de dramática ou teatral sendo que a principal categoria estética desta tradição era a “variedade”, aplicada essencialmente de forma teatral ou em paisagens pictóricas como jardins. Era uma categoria estética que juntava não uma mas diversas perspectivas – os pormenores não eram vistos de uma vez mas uns a seguir aos outros, como eventos dramáticos numa sequência de acontecimentos.

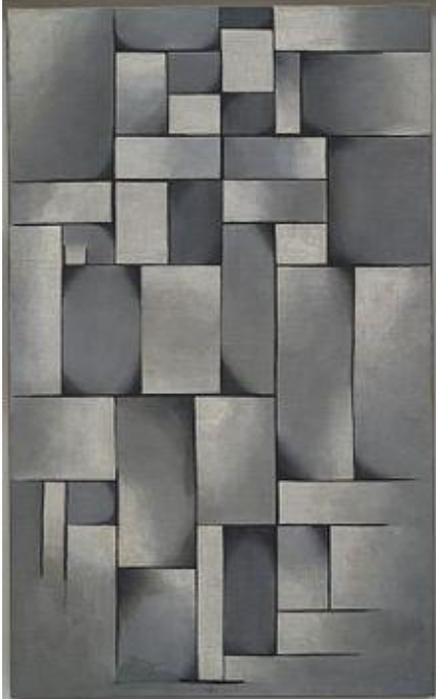
Tanto o pitoresco como a composição teatral ou dramática se apoiam numa composição visual, mas quando considerada a sua composição na dimensão **temporal** estes são bastantes diferentes. Os trabalhos pictóricos oferecem todo o seu conteúdo de uma vez só, não tendo em consideração que o entendimento de todos os seus elementos pictóricos levavam o seu tempo a ser compreendidos. O pitoresco anula a percepção do **tempo**, experienciando-se da mesma maneira quando compreendido em todas as suas partes ou visto outra vez no futuro. O entendimento compassado do detalhe implica o afastamento e isolamento do sujeito que observa.

Neste sentido é necessário atravessar o espaço para ter percepção do todo mas ao mesmo tempo perder a percepção sobre eventos anteriores. O efeito teatral

²¹ (Leatherbarrow, David, 2009, p. 272) Traduzido do inglês.



10. Theo van Doesburg (1883-1931) em serviço militar 1915. Artista holandês com expressão em diversas áreas como a pintura a arquitectura a literatura ou a poesia. Foi o fundador do movimento *De Stijl*. Adaptado da Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Theo_van_Doesburg



11. Composição em escalas de cinza, 1919. Óleo em tela de Theo van Doesburg. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Theo_van_Doesburg



12. Pavilhão alemão na Feira Mundial de Barcelona por Mies van der Rohe (1929).

ênfatiza o movimento e o tempo entendendo a constante mudança destes aspectos. Esta quarta dimensão foi fortemente explorada pelo movimento *De Stijl*, dirigido por **Theo van Doesburg**, dando origem ao neoplasticismo. Os volumes são compostos por planos livres que se dispõem de forma a evitar qualquer inércia no campo da perspectiva. Era explorada a fluidez do próprio **tempo**, expressado na disposição dos elementos arquitectónicos. A caixa da edificação era dividida em volumes dissonantes. **Mies van der Rohe** foi quem melhor expressou esta tendência, revelando também ele o seu legado romântico – isolando paredes, tectos, espelhos de água, pranchas marmóreas ou vítreas; ênfatizando o escorrimento do espaço de forma fraccionada mas ininterrupta. Com esta revolucionária agitação da perspectiva dinâmica, visualizava-se o **tempo** tridimensionalmente, dispondo a quarta dimensão em tabiques bidimensionais, planos e painéis.²²

“A transparência cria uma identidade entre o público e o privado, entre o habitável e o visível, que conduz á objectivação do objecto.”²³

Alexandro Melchiorre (1989)

Nas obras de Mies, ao contrário de Loos, tanto o espaço como o tempo fluem continuamente expressando a ininterrupto seguimento do próprio tempo através do espaço. Já Loos, tenta compassar e dar diferentes ritmos ao tempo, á semelhança da técnica do dodecafonismo desenvolvida por **Arnold Schönberg** e **Alban Berg**, seu pupilo. Este é um sistema de organização de alturas musicais criada na década de 1920, criado devido ao esgotamento do sistema tonal no início do séc. XX, desviando-se do eixo harmónico central e reorganizando o sistema tonal das notas musicais, dando regras ao

²² (Zevi, 2004, p. 200) O mito da proporção perfeita, secção áurea, um método tratadista e pedagógico, são características comuns ao renascimento e ao ciclo arquitectónico de 1920-1930. Em ambos os casos a poesia tende para a matemática.

²³ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 162) Traduzido do espanhol.



13. **Arnold Schönberg (1874-1951).** Compositor austríaco de música erudita, com obras ligadas essencialmente á tradição pós-romântica. Também foi pintor, teórico musical, criador do dodecafonismo, um dos mais revolucionários e influentes estilos de composição do século XX. Fotografia tirada em Los Angeles, provavelmente em 1948. Adaptado da Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arnold_Sch%C3%B6nberg



14. **Alban Berg (1885-1935).** Foi um compositor austríaco, aluno de Arnold Schönberg, conhecido pela sua expressividade e dramatismo. Apelidado de “O romântico do dodecafonismo”. Desenho de Alban Berg realizado por Emil Stump. Adaptado da Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Alban_Berg

já existente atonalismo. Da mesma maneira que Loos tenta dar novos tons à linguagem arquitectónica existente, reorganizando-a dentro dos parâmetros actuais. Também a arquitectura precisava de deixar a ornamentação e encontrar novas concepções formais.²⁴ É no respeito á tonalidade específica de cada obra que Loos consegue articular e unificar uma relação com um centro tonal, expressando “uma história num gesto e cada história com o seu critério formal e características próprias dos materiais arquitectónicos.”²⁵ Como irá ser explicado no capítulo seguinte, tal intenção é comparável com a problemática com que a poesia romântica se deparou, entre o corpo do poema e seu conteúdo, “forma abstracta e forma corpórea não se relacionam, função e efeito produzido não são uma sucessão, mas entre os elementos individuais e o conjunto dá-se vida a um único tom.”²⁶

Continuando a analisar a dimensão temporal, Leatherbarrow²⁷ acrescenta que, nenhuma forma de expressão é mais eficiente a demonstrar o conceito de **tempo** do que o **movimento**, apoiando-se mais uma vez em Hunt. Este tinha em conta o olhar que vagueia ao longo do cenário, atendendo aos seus muitos e variados aspectos, distintos nas suas virtudes de identidade e carácter específico. Distingue também tipos de movimento: o de procissão, de vaguear e de passear. O movimento em procissão, contudo, não se executa em jardins, este é um tipo de movimento com um destino definido e uma rota prescrita, já o passear ou vaguear não tem nenhum dos dois, aceitando eventos inesperados ao longo do caminho. Estes dois tipos de movimento, errantes, foram centrais para os jardins pitorescos da mesma maneira que foram chave para o desenvolvimento de uma nova espacialidade no início da arquitectura moderna.

²⁴ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 159)

²⁵ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 158)

²⁶ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, pp. 164-165)

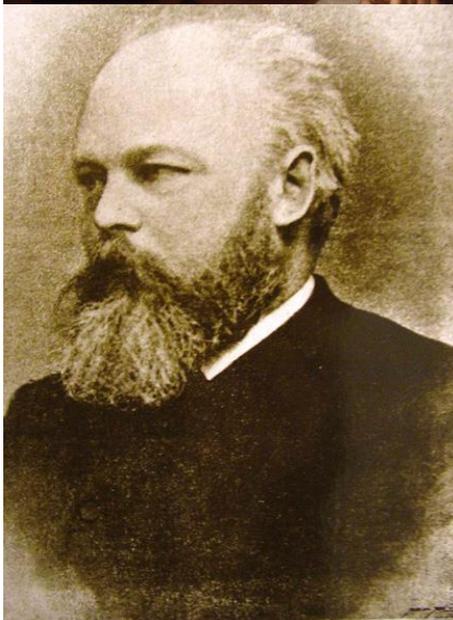
²⁷ (Leatherbarrow, David, 2009, p. 275)



15. **William Shenstone (1714-1763)** Poeta nascido em Halesowen, no Reino Unido, e um dos pioneiros em jardinagem paisagística com o desenvolvimento do estado *The Leasowse*, que significa - parque rústico. Um parque que constitui património inglês, onde a sua importância reside nas aberturas rurais sem compromissos e na sua simplicidade. *William Shenstone* (1760) óleo sobre tela de Edward Alcock. Adaptado da Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/William_Shenstone



16. **Alexander Pope (1688-1744)** Um dos maiores poetas britânicos do séc. XVIII. A principal contribuição de Pope foi nos ensaios e versos, nos quais expõe as suas ideias estéticas e filosóficas. conhecido pelas obras *Essay on Criticism*, *The Rape of the Lock* e *The Dunciad*. Foi também o satirista mais brilhante da era Augustina. Adaptado da Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Alexander_Pope



17. **Camillo Sitte (1843-1903)** Arquitecto e historiador de arte austríaco, director da Escola Imperial e Real de Artes Industriais de Viena. Foi autor do estudo urbanístico – *Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos* – onde analisava as cidades ao longo da história e as reavaliava através dos aspectos existentes. Era contra as transformações de Viena e o planeamento de *Ringstrass* segundo os princípios do barão Georges-Eugène Haussmann no entanto sem efeito. A concepção de Otto Wagner foi o destino urbanístico da capital austríaca. Adaptado da Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Camillo_Sitte

Continua²⁸ comparando o pensamento de **William Shenstone**, poeta e jardineiro amador, e **Alexander Pope**, que apesar das suas divergências concordavam que os jardins não eram mais do que parcialmente revelados a partir de um ponto de vista. Os cenários eram para ser descobertos numa rota. Através dos movimentos do sujeito as distâncias colapsam e expandem-se com as perspectivas diagonais e oblíquas, evitando percursos lineares e directos, promovendo o movimento errante. Ambos sugerem dois tipos de movimento: o do olhar e o do corpo.

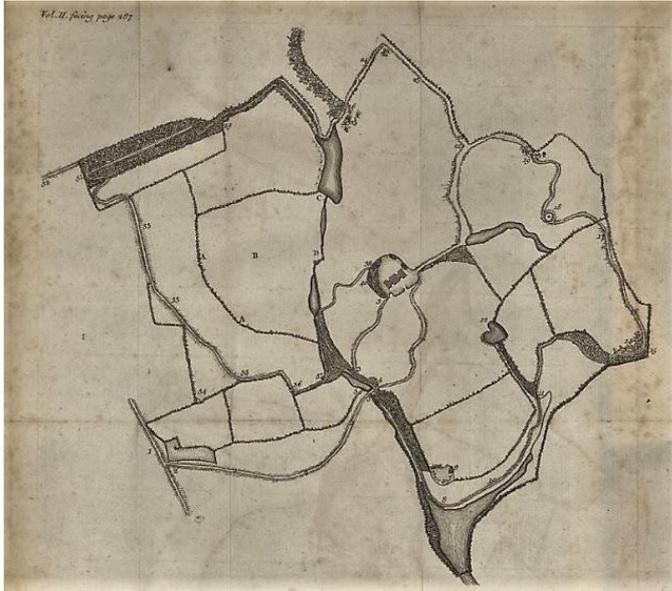
Ao passar destes aspectos para as zonas urbanas, Leatherbarrow aponta **Camillo Sitte**²⁹, que compara o movimento errante nos jardins pitorescos com o das cidades e vilas. Também aqui a topografia é pretexto para este tipo de movimento, independentemente de a rota ser rural ou urbana. As rotas internas de um edifício moderno respondem a características do terreno envolvente, tal como promovem um movimento de exploração. Esta comparação entre conceitos espaciais do início do modernismo vienense e a teoria arquitectónica é também sugerida por George Collins, expondo esta como elo de ligação entre o conceito de *Raumkunst*³⁰ de Sitte e o *Raumplan* de Adolf Loos. De facto, ambos partilham da mesma dependência na tradição pitoresca. O sistema de *Raumplan*, evidente nas casas de Adolf Loos baseia-se nos ambientes domésticos de Inglaterra e da América, caracterizando-se principalmente pela diferença de patamares e altura de divisões, zonas de circulação abertas, escadas abertas a desembocar em plataformas largas, lareiras e janelas longas, halls com galerias abertas, terraços e divisões montadas tendo em conta um conjunto global mas não totalmente intercomunicantes. Notava-se uma preocupação em envolver, integrar e interconectar os espaços interiores de várias maneiras, criando diversas partições e cenários, subdividindo e diferenciando os espaços. A ideia espacial de *Raumplan* integra tando diferenciação como integração.³¹

²⁸ (Leatherbarrow, David, 2009, pp. 273-276)

²⁹ (Leatherbarrow, David, 2009, pp. 277-278).

³⁰ *Raumkunst*, que significa: arte decorativa (*Raum/Kunst*: espaço/arte). Traduzido com apoio do dicionário de Alemão – português da Porto Editora (2000).

³¹ (Leatherbarrow, David, 2009, pp. 276-277)



18. *The Leasowes*: plano paisagístico publicado numa edição tardia intitulada *Shenstone's Works in Verse and Prose*.
Fonte:
<http://landedfamilies.blogspot.pt/2017/01/245-attwood-later-freeman-attwood-of.html>



19. *The Leasowes*, 1750, com o Priorato em primeiro plano e a própria casa á distância.
Fonte:
<http://landedfamilies.blogspot.pt/2017/01/245-attwood-later-freeman-attwood-of.html>



20. *The Leasowes* em 1795, imagem da *British Library*. Espaços que se abrem e fecham em perspectivas que se perdem e retomam. Para chegar ao destino do percurso é também necessário perde-lo de vista.

“O que Sitte encontrou na cidade, Loos adaptou no interior casa”³²

David Leatherbarrow

A coordenação dos espaços interiores respeita os diferentes aspectos do exterior como se envolvesse a variedade e riqueza da topografia num gesto arquitectónico, contendo-a no seu interior e reclamando-a para si. O exterior é ordenado num desenho de planos e interiores arquitectónicos.

No caso da **casa Müller**, a partir do Hall de mármore três cenários são interconectados através de vistas diagonais e oblíquas, incluindo em cada divisão mais do que ela própria contém. Semelhante á descrição de Pope relativamente aos jardins do final da tradição pitoresca, “call[ing] in the country”. Tal como Frank Lloyd Wright, seu contemporâneo, ao defender o conceito “breaking the box”. Apesar de os espaços referidos fazerem parte de uma sequência de movimentos, estas articulam-se entre si formando um grupo autónomo. Outras divisões da casa são similarmente anexadas, criando a sua autonomia num grupo que se relaciona indirectamente com o resto da casa. É o caso do conjunto da biblioteca e o *boudoir*, sendo que o segundo se poderá classificar como espaço de dupla função ou com duas zonas distintas, uma para sentar com sofás mais recolhida e com vista para a entrada da sala e uma outra zona de leitura num patamar mais baixo com uma grande janela para o exterior. Este tipo de relação é de extrema importância para definir os espaços. A comunicação entre uma divisão e os espaços no seu perímetro externo tanto se correspondem como contrastam em relações de claro e escuro, calmo e ruidoso, próximo e distante.³³

O conceito de *Raumplan* parece tentar desenvolver uma relação interna de Interior/exterior, semelhante á interpretação feita por Mies van der Rohe de Hermann Muthesius, da interconexão entre casa e jardim. Compendo o jardim como espaço

³² (Leatherbarrow, David, 2009, p. 279) Traduzido do inglês.

³³ (Leatherbarrow, David, 2009, p. 278)

arquitectónico e transpondo o diálogo entre interior e exterior para a própria arquitectura. No caso dos ambientes domésticos de Loos, a relação entre interior e exterior não se revela nas fachadas nem na sua organização interna nem sequer se apoia directamente nas características topográficas. No entanto, este conceito de diálogo entre interior e exterior também se encontra presente, revelando-se sob a forma de contenção. É no interior que se desenrolam tais fenómenos, transpondo esta relação para a vida familiar e social distinguindo entre zonas sociais e domésticas ou antes diferenciando os lugares dispostos ao visitante e ao habitante. É a partir do interior e para o interior que os espaços se abrem tendo como mediador o próprio percurso. Este determina pontos de contacto entre as divisões sociais (externas) e as íntimas (internas). Loos gere esta condição recorrendo a um jogo de tensões ao longo do percurso. Tais tensões determinam e enfatizam sentimentos de crescente privacidade e intimidade que por sua vez delega para a consciência do visitante as condições e restrições do seu itinerário.

O Fragmento na Poesia

Adolf Loos pertenceu a uma geração que cresceu no contexto do romântico tardio, sendo inclusive considerado por E. Sibour "herdeiro e participante consciente do mundo que caracterizou a Europa Central nessa época"³⁴. A partir de certo momento, terá mesmo mantido "uma estreita relação com artistas como Alban Berg, Arnold Schönberg ou **Oscar Kokoschka**"³⁵ e amizades com Karl Krauss e Ludwig Wittgenstein³⁶, personagens associadas à segunda geração romântica dentro de outras vertentes artísticas, como a música, a pintura, ou a filosofia. O próprio **Werner Hofmann**, no ensaio publicado no catálogo da exposição sobre Loos de 1983 em Berlim, intitulado *The Emancipation of Dissonance*, estabeleceu algumas semelhanças entre a casa Steiner e a música de Arnold Schönberg e comparou-a com as *collages* cubistas.³⁷ Dada a sua proximidade aos ambientes musicais e literários, Loos chegou mesmo a centrar parte da sua produção literária na relação entre arte e vida, chegando a apoiar Kokoschka nos seus escritos e pinturas, tal como Krauss. Assim, também achei pertinente começar por fazer uma análise ao romantismo tendo em conta a sua expressão nas outras artes, especialmente na literatura.

³⁴ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchior, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 64)

³⁵ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchior, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 28)

³⁶ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchior, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 66)

³⁷ (Lustenberger, Kurt, 1998)

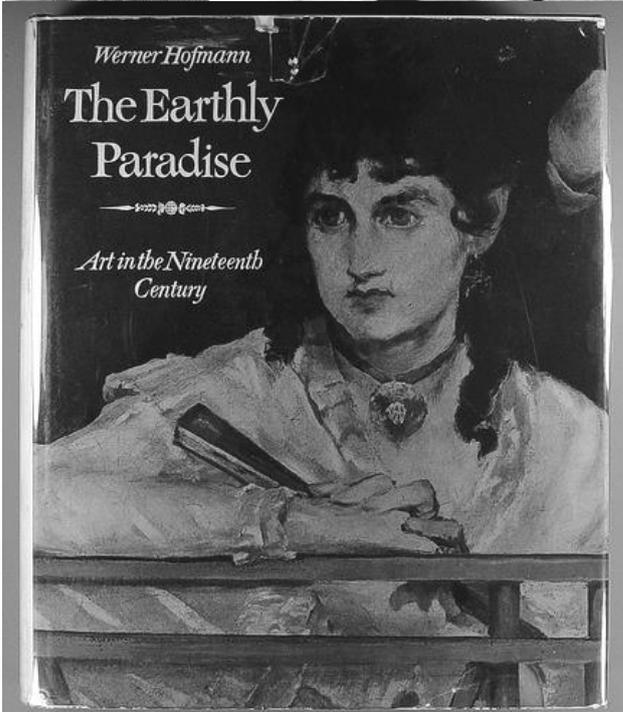


21. Oscar Kokoschka (1886-1980). Artista austríaco, pintor, poeta e dramaturgo de um expressionismo intenso, explorando a percepção em profundidade. Muito em comum com Max Beckmann, investigador da realidade mística/ invisível. Ambos escrevem eloquentemente sobre a necessidade de desenvolver a arte de “ver”.

Adaptado da Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Oskar_Kokoschka



22. Werner Hofmann (1928-2013). Historiador de arte austríaco também escritor, curador e director do Museu de Viena do século XX até 1969, hoje MUMOK, *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*. Adaptado da Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Werner_Hofmann_\(art_historian\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Werner_Hofmann_(art_historian))



23. *The Early Paradise – Art in the Nineteenth Century* (1960) de Werner Hofmann.

Na vanguarda do **movimento romântico**, essencialmente de **Wordsworth**, fundia-se a presença divina da natureza e do homem, num gesto de contemplação, com olhos apenas deslumbrados e não perscrutadores ou irónicos; a consciência como pessoa, a sua densidade e dimensão, acaba por se diluir e desvanecer em contacto com o mundo.³⁸

Já a poesia de segunda geração **romântica** cria um contraponto de autêntica intensidade dramática. A inserção do espírito no mundo faz-se a partir de um meio-termo, comum à natureza e ao próprio poeta: o **tempo**. Ambos participam dele, graças ao “derramamento de cada instante na totalidade do presente que englobam, objectivo e subjectivo fundem-se no plano da imaginação”.³⁹ A presença da imaginação não pressupõe o desvanecer da realidade, a sua interferência cria antes um espaço novo que dá lugar a sentimentos contemplativos despertados pelo objecto. Assim se perdem os limites de contenção ou opacidade deste, transformando-se e interpretando-se através de outro instante outra perspectiva, transformando-se numa multiplicidade de interpretações e tornando-se apenas efémero o objecto que a perspectiva do poeta captura, numa tentativa de ultrapassar essa mesma condição e ter razão própria, tornar-se verdade. Apesar de nos interiores de Loos não se encontrar, assumidamente, a utopia deste instante, encontra-se sim o cuidado da sua possibilidade. Uma hora quem sabe nenhuma, algo entre os momentos rompe a duração do tempo tentando escapar ao espaço.

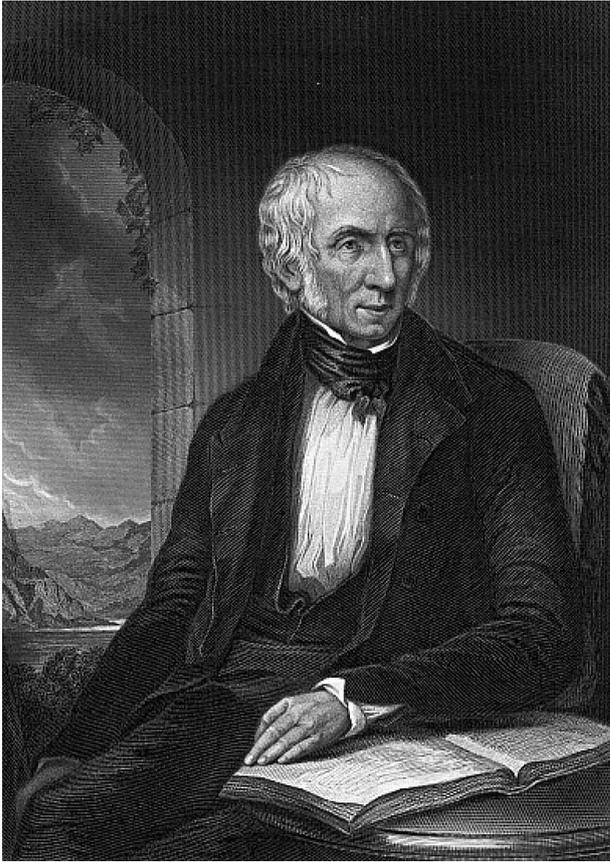
É fácil reconhecer o contraste com a posição da cultura clássica, finita e com uma vasta imposição de limitações. Já a visão romântica é centrada sobre uma “aspiração para o infinito”.⁴⁰ Esta ideia assemelha-se á teoria idealizada por Massimo Cacciari⁴¹, em que dá valor à imaginação e criatividade, factores importantes na interpretação dos espaços. De facto, os espaços contêm mais do que os seus próprios limites, sendo que as suas limitações se diluem em direcção ao exterior. Tal como referido no capítulo anterior, as divisões são fechadas por aberturas internas e

³⁸ (Guimarães, F, 1977, p. 10) O poeta afasta-se em direcção aos seres que descreve, até estes atingirem um peso de restituição ou alcançarem a sua própria força de enraizamento no poema.

³⁹ (Guimarães, F, 1977, p. 13) Intenção de emprestar ao tempo uma perspectiva capaz de permitir algo mais do que uma sucessão de vários esquemas descritivos, numa simples evasão e progressiva perda da realidade. As dimensões ganham uma espessura de porção geométrica ou segredo luxuoso.

⁴⁰ (D. F. Rauber, 1969, p. 213)

⁴¹ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 124)



24. **William Wordsworth (1770-1850)**, reprodução do original de Margaret Gillies, 1839. O maior poeta romântico inglês que ajudou a lançar o romantismo na literatura inglesa ao lado de Samuel Taylor Coleridge, com a publicação conjunta de *Lyrical Ballads*, em 1798. Estudou em Cambridge formando-se em Belas Artes. Ficou conhecido como um dos *Lake Poets*, conjuntamente com Coleridge e Robert Southey. Tinha um gosto pela natureza, onde realizava passeios e caminhadas. Adaptado da Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/William Wordsworth](https://pt.wikipedia.org/wiki/William_Wordsworth)



25. **William Kent (1685-1748)** Arquitecto do primeiro período do pitoresco oitocentista. Foi o principal disseminador do trabalho de Palladio em Inglaterra. Foi criador do que ficou conhecido como “O jardim inglês”. Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/William Kent](https://en.wikipedia.org/wiki/William_Kent)

partições que contêm mobiliário embutido como prateleiras, sofás, etc. A *Agedeutete Welt*⁴², como refere, ou mundo interpretado, reflecte-se na linguagem arquitectónica. Esta não tem apenas uma solução, a “linguagem é tradição, ofício, praxis, compreensão entre diversas formas de exposição ao mundo”⁴³. Daí a importância da imaginação neste jogo de composições não compreensíveis por si nem em si mesmas mas que recordam e reconhecem as suas raízes profundas dentro da autenticidade actual.⁴⁴ Revela-se, portanto, no seu trabalho de abreviação, sedimentação e purificação de todo o acumular de acontecimentos. Mostra a sua substância própria de uma dimensão já analisada pelo sujeito.

“Esses espaços - penso na vivenda do fabricante Meyer, em Kai – estão repletos de uma força criativa que actua sobre mim cortando-me a respiração. Aqui alguém luta pela expressão grandiosa e monumental. Luta contra a pequenez do objecto.”⁴⁵

Adolf Loos (1911)

À semelhança de grande parte das obras de Loos, repletas de contrastes e tensões, esta distinção crua entre finito e infinito parece-me estar presente na concepção de uma relação entre exterior e interior. Um invólucro clássico centrado nas aspirações infinitas do seu interior. Cada projecto era desenvolvido ao longo de dois caminhos distintos, a expansão articulada do interior e o classicismo refinado do exterior, sendo estes trabalhados separadamente e reajustados numa fase final do desenho. Opondo-se a Olbrich e van de Velde, Loos defende “um processo global do

⁴² *Welt*: mundo; *Agedeutete*: pensamento, ideia ou juízo imaginado ou suposto. Traduzido com apoio do dicionário de Alemão – português da Porto Editora (2000).

⁴³ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 94)

⁴⁴ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 94)

⁴⁵ (Loos, Adolf, 1993, p. 38) Traduzido do espanhol.

desenrolar da casa e do habitar”⁴⁶, que respeite o desenrolar da vida no seu interior, ao invés de o enclausurar e tornar imutável, reduzindo tudo a uma dimensão.

“Loos usava, com valor exemplar a expressão: é o espírito que constrói o corpo!”⁴⁷

Kokoschka

O formato e configuração dos poemas do **romântico** tardio são encarados por uma assunção de que, até certo ponto, deveriam reflectir não só o conteúdo explícito do trabalho, mas também as suas ideias fundamentais, direcção e tom. Para o poeta romântico, esta sintaxe gerava um dilema na sua consciência que, tendo em conta a sua condição humana e as suas pretensões infinitas, se torna quase impossível, podendo-se considerar um fardo a suportar. Este torna-se um dos seus principais problemas, “encorpar o infinito no finito, discreto e em meio sequencial”⁴⁸, numa introspecção do próprio eu, como num labirinto onde o homem inventa um caminho, encerrando-se assim na sua própria liberdade; “na sua realidade, centro de todas as ocultas encruzilhadas.” A forma e efeito que tentam alcançar são compostos por uma “interminável e ascendente espiral em expansão”⁴⁹, varrendo, num movimento circular, um sentimento que cresce cada vez mais forte.

⁴⁶ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchior, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 104)

⁴⁷ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchior, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 83) Traduzido do espanhol.

⁴⁸ (D. F. Rauber, 1969, p. 214)

⁴⁹ (D. F. Rauber, 1969, p. 215)

“Era bastante difícil porque, como disse, os trabalhos à minha maneira não se podem representar graficamente.”⁵⁰

Adolf Loos (1910)

Para Loos este também poderia ser um dilema a enfrentar. Inserir-se numa época de vasta exploração artística essencialmente estética, esforçando-se por criar uma união equilibrada entre a modernidade e a tradição clássica numa tentativa de expressar a tradição do passado com os materiais e tecnologia da época, acabando por se prender o passado e impedindo de certa forma a progressão para o futuro. Loos, por outro lado, assume os materiais modernos e suas formas, apoiando-se na tradição e cultura acumulada do passado, não se regendo por elas mas extraíndo a sua inspiração e sentido mais essencial, como num comentário à tradição. O próprio Loos afirma a especificidade intelectual da arquitectura, tendo esta mais a ver com o pensamento e a actividade intelectual do homem do que com a sua vida⁵¹. Este aspecto revela a prioridade de Loos em relação ao estado actual da cultura contra todos os detalhes e conhecimentos adquiridos ao longo da história.

Desta forma, como iria Loos encorpar o vasto conhecimento e cultura de uma civilização na simplicidade das ferramentas modernas? A própria montagem dos volumes desfasados, o *Raumplan*, não se presta a uma representação compreensiva.

Rauber⁵² encara esta limitação como fatal para o poeta **romântico**. Algures no tempo, esta espiral ascendente terá o seu fim, parando abruptamente e originando a queda repentina e consequente destruição de todo o efeito. Rauber alude portanto ao fragmento, ou excerto, como forma literal de especial importância. A curva ascendente, que acumula força e velocidade, é aqui interrompida e não sujeita a um fim abrupto, como que acidentalmente. A mente do leitor “prende-se na velocidade do **movimento** e o sentimento continua após a sua interrupção acidental, tornando-se na parte de um

⁵⁰ (Loos, Adolf, 1993, p. 28) Traduzido do espanhol.

⁵¹ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 64)

⁵² (D. F. Rauber, 1969, p. 215)

todo que simplesmente não pode ser apreendido, alcançando claramente a sua expressão infinita⁵³; A própria actividade de Loos como escritor, à excepção de muitos escritos ocasionais, é fragmentária, não orgânica⁵⁴.

“Assim, foi engendrado um imenso egoísmo em que o poeta assumiu que o centro da realidade estava dentro de si mesmo: o universo existia como ele imaginava...”⁵⁵

E. E. Bosteller

O romantismo sofre assim uma reformulação no que diz respeito á função da imaginação. O mundo já não se encontra ao dispor da percepção e da perspectiva que ordenam e dão forma á imaginação. Pelo contrário este é agora produto da imaginação. O poeta torna-se capaz de projectar a sua própria realidade para o mundo, nas suas palavras encontra a derradeira verdade daquilo que observa.

⁵³ (D. F. Rauber , 1969, p. 220)

⁵⁴ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchior, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 16)

⁵⁵ (D. F. Rauber , 1969, p. 213) Traduzido do inglês.

O Fragmento na Arquitectura

Esta forma de aproximação de um todo a partir das partes é, de certa forma, comparável com a linguagem de Loos, num diálogo de “relação mais indestrutível e menos nostálgica com a tradição não buscando uma imagem primordial perdida que confunde a diferença entre instante e acontecimento.”⁵⁶ O comentário tem, tal como a linguagem tradicional com toda a sua autoridade, pouca liberdade criativa. Este não se impõe ou irrompe com juízo. Dialogando com o passado e deixando-se acontecer não se erige com autonomia e liberdade. Como se nada dissesse.⁵⁷

Neste sentido o fragmento aparece sob a forma de comentário, distinguindo-se da perspectiva da crítica como ensaio. O comentário não tem a ver com a ideia de “imagem eterna”, mas sim com “paisagens de contornos imprevisíveis”, em constante mutação. No seu formar e desfigurar torna-se efémero, em cada momento muda a sua posição e a sua perspectiva, subvertendo-se ao esquema do passado.

Este tipo de análise vai de encontro às minhas intenções relativamente ao presente trabalho. Dada a ambiguidade e alguma contradição das teorias de Adolf Loos a minha abordagem vai ter um carácter apenas comentativo, uma interpretação pessoal das suas casas e suas interacções internas. Neste sentido e tendo como objectivo explorar a ideia de percurso como vivências experienciadas pontualmente em momentos e espaços específicos e não numa linha itinerária contínua. O meu foco vai-se então concentrar na interpretação de um excerto central da casa e suas diversas

⁵⁶ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchior, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 92)

⁵⁷ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchior, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 93)

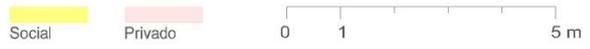
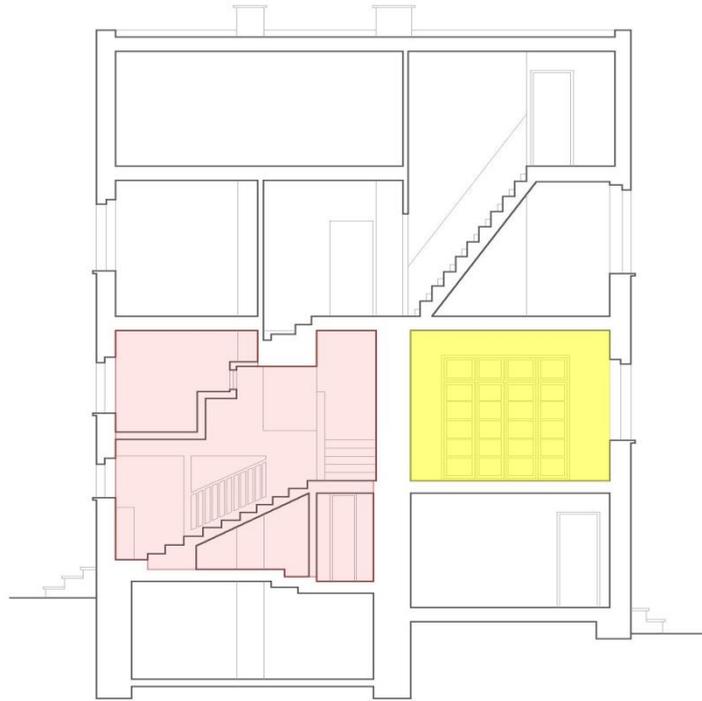
componentes, daí a importância do estudo da ideia de fragmento e seu carácter comentativo bem como da ideia de concepção/instauração de lugares num desenho do espaço mais romanceada. O sistema ou conceito de *Raumplan* é um sistema de organização estruturada do espaço, prevendo a sua conjugação tridimensional e não apenas bidimensional (plantas e perfis), proporcionando uma interacção entre ambientes através de cotas diferenciadas e controlando a tensão gerada entre divisões pelo seu desfasamento de alturas e pés-direitos. No entanto, este complexo sistema de projecção dos planos no espaço, reconhece os seus limites e não subjugam todo o projecto aos seus ideais. Esta abordagem é equiparável à problemática do excerto poético, não só por questões técnicas que subjugam a complexidade das suas pretensões com questões de configuração e formatação – volumes e formas – mas pelo gesto gerador de tensão entre domínio público e privado, entre espaços sociais e pessoais da casa.

Loos gere esta condição de forma engenhosa, demonstrando claramente o que até então havia defendido em teoria. Sobretudo nas **casas Müller** (1930) e **Möller** (1928), o programa das suas casas é dividindo em duas zonas – o espaço servido, no núcleo da casa, rematado pelas áreas de serviço.⁵⁸ É no núcleo que a linguagem do *Raumplan* é mais expressiva e onde se dá lugar para a tal espiral ascendente geradora de força e velocidade.

Na perspectiva de Johan van de Beek,⁵⁹ os contactos interiores são maximizados e os exteriores minimizados, havendo uma aproximação à casa como objecto. A própria chegada à casa não é preparada de forma gradual, com a tradicional sequência portão, jardim, porta. A organização divide o programa de forma claramente funcional, desenvolvendo a privatização dos espaços verticalmente. Nos extremos, sótão e cave, estão acomodadas as áreas com funções secundárias, ou de serviços. No centro, com ligação directa com os espaços exteriores, o programa de habitação, as áreas comuns. É o mais público dos quatro níveis e o mais baixo dos dois pisos da área de habitar; no de cima, encontram-se os quartos e divisões acessórias.

⁵⁸ (Saltzman, A, 1991, p. 71)

⁵⁹ (Risselada, 1988, p. 28)



26. Corte da casa Rufier demonstrando a relação do “piso térreo” entre público e privado.

Esta característica pode ser apoiada no estudo feito por Leslie van Duzer e Kent Kleinman sobre a **casa Müller**, o meu principal caso de estudo. A análise que apresentam passa pelo princípio formativo de que a planta está dividida em três rectângulos, quase idênticos, que se desenvolvem segundo um princípio de sobreposição de plataformas numa espiral ascendente ao longo do terreno. A espiral divide-se em três fases de rotação. A primeira, na base, contém a garagem, os arrumos e os quartos de serviço, seguidos pela lavandaria e casa da caldeira; em conjunto com a sequência da entrada, na segunda plataforma, completam uma rotação. A segunda rotação é continuada com uma sequência de plataformas niveladas, afastadas 1.19 metros entre si, que fazem a distribuição dos espaços servidos. O hall de mármore, a sala de jantar, a cozinha, a alcova e a biblioteca (que se encontram ao mesmo nível) completam a espiral, que termina com a cobertura plana dos quartos.⁶⁰ Aqui encontra-se a separação física entre domínio público e privado dos espaços servidos: a parte diurna, destinada às actividades dos donos e seus amigos; e a nocturna, no piso superior, local mais íntimo da casa que dá lugar à queda repentina, destruidora de todo o efeito, reservada para os habitantes. Aqui se alcançam “os mais íntimos segredos da sua existência... através de um caminho vertical sem regresso, povoado de perigos e encantamentos – os do sonho, os da morte.”⁶¹

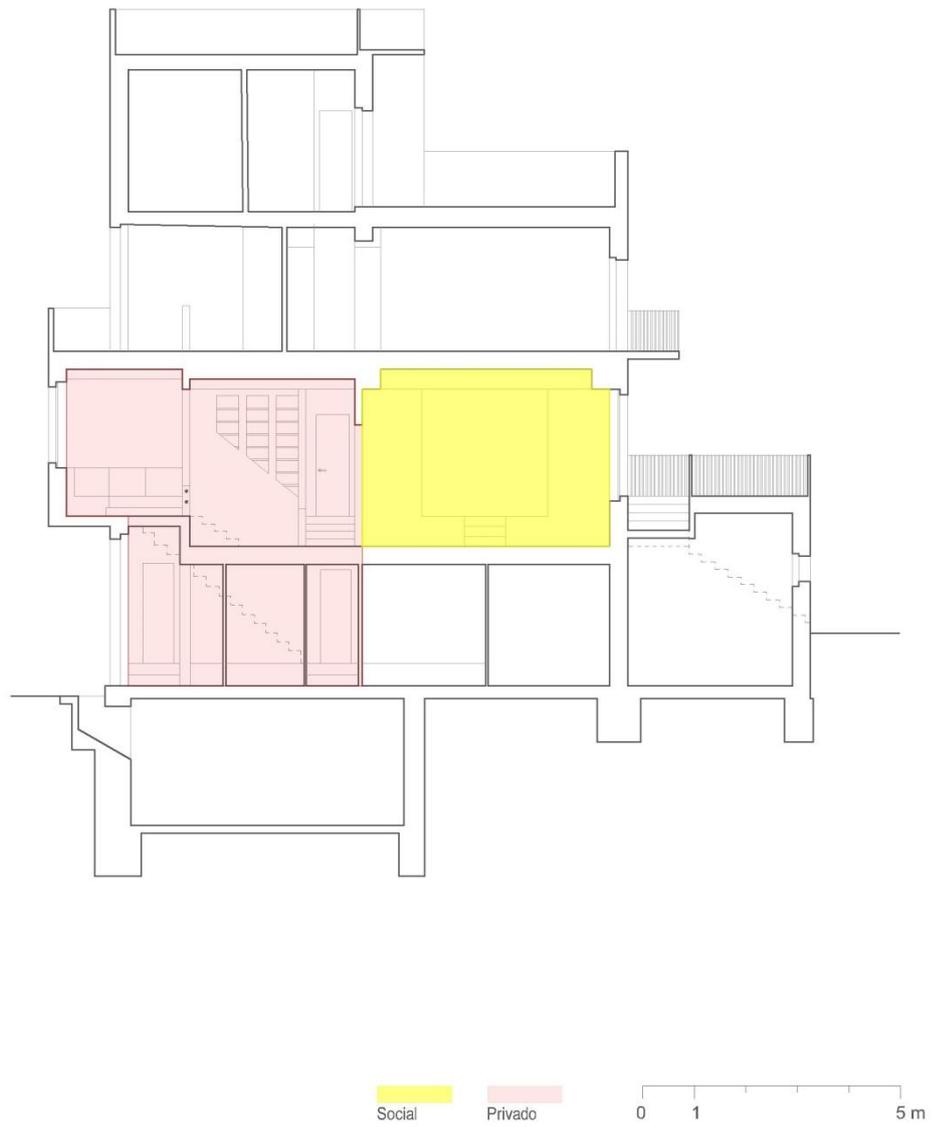
A própria designação dada por Adolf Loos a este núcleo da **casa Müller** – “piso-térreo”⁶² – é, até certo ponto, clarificadora das suas intenções no que diz respeito ao tratamento desta sequência de espaços, notando-se claramente a sua distinção entre zonas principais e secundárias. A entrada encontra-se abaixo da cota da rua. É um ponto de grande importância, funcionando como zona de purificação e separação entre esfera pessoal e vida pública. A partir daqui o contacto visual com a via pública perde-se à medida que se desce, seguem-se uma série de acontecimentos que antecedem a entrada no “santuário” da casa e conseqüente interferência na vida familiar (antecâmara e bengaleiro).⁶³ Apesar da exclusão desta sequência da entrada, o “piso térreo” é distribuído ao longo de dois pisos e estratificado em três níveis com mudança de cotas equivalentes, aproveitando o desnível do terreno. É, portanto, um espaço de

⁶⁰ (van Duzer & Kleinman, 1994, p. 26)

⁶¹ (Guimarães, F, 1977, p. 21)

⁶² (van Duzer & Kleinman, 1994, p. 26)

⁶³ (Saltzman, A, 1991, p. 71)



27. Corte da casa Möller demonstrando a relação do piso térreo entre público e privado.

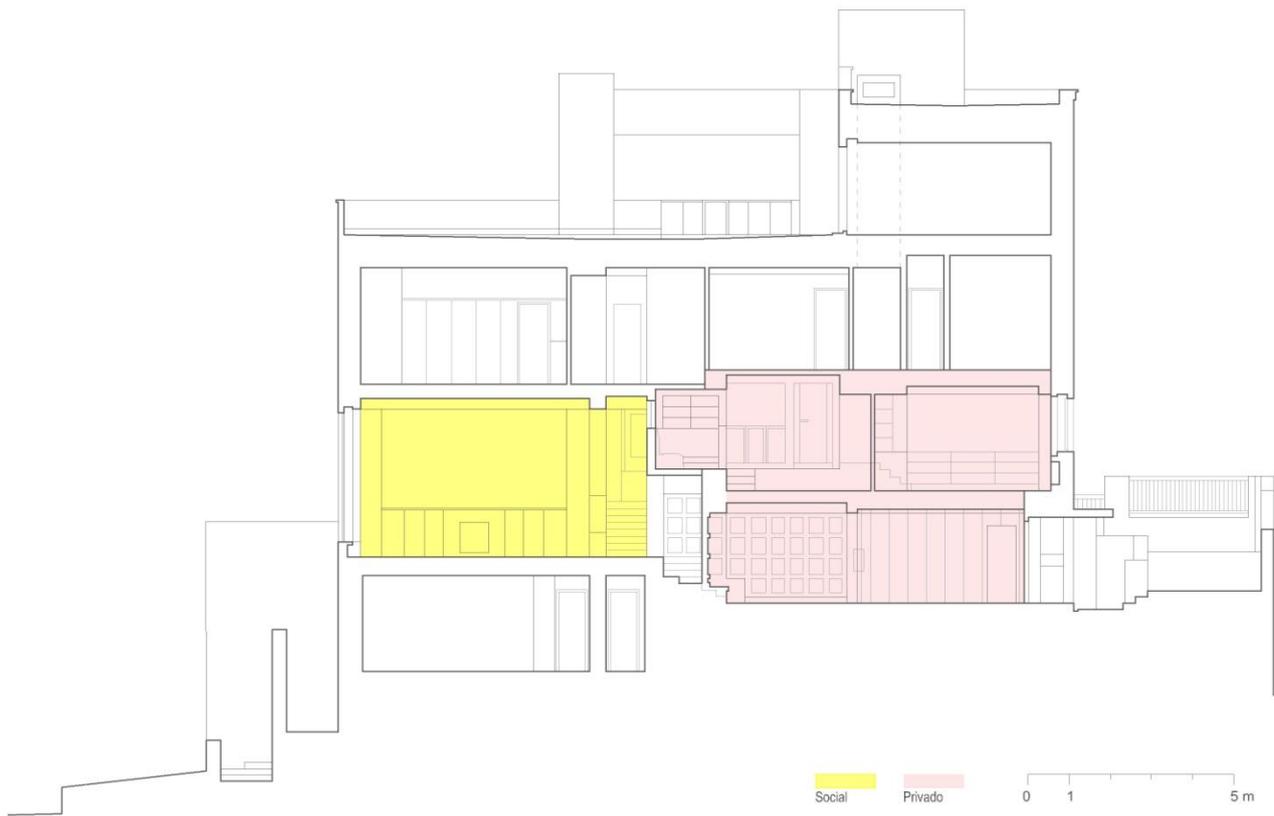
limpeza, antes da (re)elevação do espírito no momento em que se entra no salão protegidos pela intimidade dos espaços interiores. O hall de mármore dá início a esta (re)elevação do espírito, ao entrar no espaço purificado. A continuidade deste processo dá-se através da sequência: salão, sala de jantar, biblioteca, *boudoir* e, finalmente, o retorno ao ponto de partida – hall de mármore. Desta forma, a barreira física e psicológica criada pelo tecto plano dos quartos, não interrompe o *continuum* espacial, mantendo a fluidez do pensar arquitectónico através de um complexo jogo de espaços intercomunicantes.

É neste excerto da **casa Müller** que se concentra o seu carácter concreto, onde o entrelaçamento entre sujeito e objecto é mais evidente. Assim, sendo esta tipologia recorrente na obra de Loos e tendo como caso de estudo principal a casa Müller, é nesta secção das casas que vou focar a minha pesquisa, excluindo os pisos inferiores de serviços e espaços superiores, dos quartos e terraço. A forma distinta com que os espaços interiores da casa Müller são revestidos prevalece nos pisos superiores e com trajas bastante românticos, nomeadamente no quarto principal. Aqui os papeis de parede reflectem a sua inspiração pictórica, tal como descreve Kleinman e van Duzer:

“...ambientes marítimos com barcos de velas ondulantes, ilhas a flutuar dominadas por afloramentos de fragmentos de castelos em ruína, andorinhas sobem com aglomerados de nuvens como fundo, canoas manegadas por jovens de cabelo escuro e barcos de pesca ancorados nas costas verdejantes da paisagem.”⁶⁴

van Duzer, L., & Kleinman, k. (1994)

⁶⁴ (van Duzer & Kleinman, 1994, p. 56) Traduzido do inglês.



28. Corte da casa Müller demonstrando a relação da zona do “piso-térreo” entre público e privado.

Este cenário reflecte um pouco a ideia apresentada no capítulo anterior (Romantismo) em relação aos trabalhos pictóricos. O conteúdo é revelado na sua totalidade desde o primeiro instante, aqui a noção de tempo é anulada resumindo-se à sua estaticidade gráfica. No entanto este sentimento rapidamente desvanece ao ser flanqueado lateralmente pelos roupeiros. Estes restituem a equivalência e equilíbrio do seu interior num gesto que se repete ao longo de todo o projecto. Um gesto que suscita movimento numa procura por equilíbrio ou lugar de chegada, resumindo-se no conceito de *Entortung* que será explicado nos capítulos posteriores. Neste caso o acto de vestir impõe uma configuração ao espaço que se sobrepõe às expressões individualistas do ocupante, quebrando assim um momento estático e restituindo á divisão a sua função como espaço para a “*dream-filled night to welcome the day*”.⁶⁵

Sendo a zona de quartos uma zona privada da casa acaba por actuar como remate do percurso. Estes são espaços reservados aos ocupantes permanentes da casa servindo como ponto de chegada ou partida para um novo dia. Assim a minha pesquisa centra-se no percurso de maior inter-relação com os diversos ambientes recriados no interior doméstico, sendo este desenvolvido na interligação entre os espaços sociais e os espaços cada vez mais íntimos da casa.

⁶⁵ (van Duzer & Kleinman, 1994, p. 15)

Adolf Loos e o *Raumplan*⁶⁶

⁶⁶ Desenho do espaço na sua tridimensionalidade.

Interiores Cénicos

“ Loos disse-me um dia: ‘ Um homem culto não olha para fora da janela; a janela é um pano de vidro; existe apenas para deixar a luz entrar, não para deixar o olhar passar.’ ”⁶⁷

Corbusier, 1925)

Este aspecto é algo que se torna recorrente nas casas de Loos, não só as janelas são opacas, ou cobertas por cortinas, como se tornam inacessíveis pela própria organização do espaço e disposição da mobília embutida.

Tal como explica Beatriz Colomina, através de uma citação de Walter Benjamin, que diz: “Viver é deixar vestígios.”⁶⁸, o interior enfatiza este aspecto de como o quotidiano das nossas vidas se projecta na configuração de um espaço interior através de objectos do dia a dia bem como do uso que é dado às divisões pelo ocupante. O espaço propõe e enfatiza essa mesma vivência, articulando-se no sentido previsto do seu uso. A articulação interna do espaço acaba por se projectar no quotidiano das vidas de seus ocupantes. Esta experiência interna do espaço é essencialmente conseguida pela relação intrincada entre divisões e elementos como escadas e móveis embutidos que orientam o sujeito no uso do espaço em que se encontra. Mas como é que esses elementos enfatizam a experiência vivida no espaço interior?

⁶⁷ (Corbusier, 1925, p. 174) Traduzido do inglês.

⁶⁸ (Colomina, 1992, p. 74) Citação de Walter Benjamin, “Paris, Capital of the Nineteenth Century.” em *Reflections*, traduzido por Edmund Jephcott, Nova Iorque: Schocken Books, 1986, pp. 155-156.



29. Alcova da casa Möller.



30. Casa Müller. Zona de estar, com sofás, enquadrada com a abertura da sala de jantar numa cota superior.

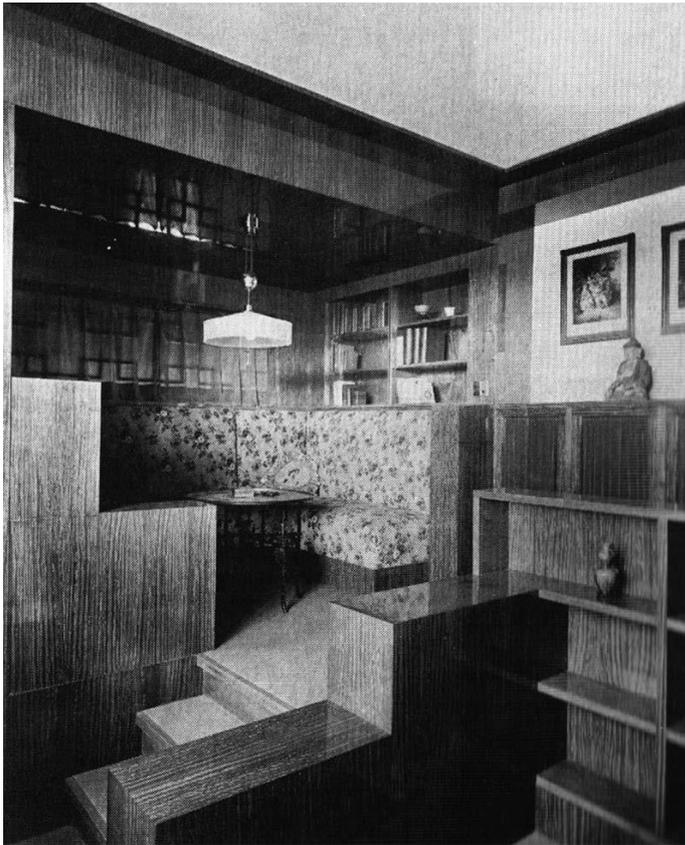
Esta última questão leva Colomina a referir-se a mecanismos escondidos pelos quais o interior é definido, mecanismos do olhar, os quais distingue em três tipos: o olhar “controlador”, o olhar “de controlo” e o olhar “controlado”. Desenvolve este aspecto como um enredo entre dois tipos de habitação do espaço – como ocupante ou como intruso. Se considerarmos estes espaços em termos de vivências proporcionadas por este tipo de organização, podemos ver a dinâmica de controlo gerado entre sujeitos. Estas relações são defendidas por Teyssot. São caixas-teatro que actuam como mecanismo de uma psicologia espacial que funciona na intercepção entre a claustrofobia e a agorafobia.⁶⁹

O espaço interior, de carácter pessoal, é um espaço para ser vivido internamente. Encontramos frequentemente sofás encostados a janelas, obrigando o ocupante a voltar as costas ao exterior e a enfrentar a divisão em que se encontra, como um cenário. Apesar de não se conseguir ver a janela, a sua presença é fortemente sentida com a luz sobre as costas, iluminando o espaço interior. Esta posição oferece uma sensação de segurança, um olhar controlador sobre a divisão, bem como da área que antecede a sua entrada. Desta forma, é possível detectar a intrusão de qualquer pessoa que invada o espaço, como um espectador a ver o actor a entrar em cena. Este aspecto é desenvolvido sob a perspectiva de uma caixa-teatro, colocando o ocupante no lugar de espectador e o intruso no lugar de actor que acaba de entrar em cena.

Já Massimo Cacciari⁷⁰ define esta sensação espacial como o fundamento da *Entortung*, como obras que instauram lugares e por sua vez o próprio espaço os cede à medida que o sujeito busca estes mesmos lugares. Na **casa Müller**, por exemplo, ao chegar ao hall de mármore enquadrarmo-nos com uma janela do salão centrada com o hall, uma perspectiva aparentemente equilibrada. No entanto esta é a primeira janela de um conjunto de três que se estendem para a direita ao longo da divisão. No momento de entrada esta simetria e centralidade perde-se, levando a uma sensação de deslocamento ou desenquadramento com o espaço. Esta sensação conduz o sujeito

⁶⁹ (Colomina, 1992, p. 76)

⁷⁰ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, pp. 126-128)



31. Alcova com sofás no interior do *Boudoir* da casa Müller.



32. *Boudoir* da casa Müller. Vista a partir da entrada secundária (do salão) sobre a zona de cota inferior.

intuitivamente num movimento errante na procura pelo “lugar”. Como se a psicologia do sujeito se adaptasse à disposição do espaço e *vice versa*, o lugar cedido ou escolhido pelo sujeito se adaptasse à sua própria disposição psicológica.

A ideia, abordada por Cacciari a partir do conceito de *Entortung* ou sensação de deslocamento, explica como a arquitectura em si não instaura lugares, senão produz uma sensação de deslocamento, define, mede e calcula dentro de um espaço vazio e equivalente. Este espaço vazio, livre, está totalmente à disposição da conquista, totalmente profanável – carente de “lugar”. Ao instaurar lugares, a obra refugia-se na linguagem, encontrando-se nos detalhes mais pequenos o fundamento da *Entortung*, introduzindo directrizes num jogo de busca e cedência de lugares. Cacciari continua apontando que, contudo, a obra de Loos não persegue este conceito de “lugar” até à sua realização mais pura mas a ficção apresentada pelos lugares criados põe em questão a paralisadora repetibilidade e equivalência do espaço tectónico e científico. No entanto este elemento gera dissonâncias de relação entre o interior e o exterior do “lugar”, não deixando que se manifeste na ficção representada no exterior, esta está ao serviço da verdade/justiça do “lugar, não espacializando cada lugar que reveste.⁷¹

O “lugar” é, portanto, destino da *Entortung* é ao mesmo tempo origem deste sentimento, não se tornando um lugar absoluto mas com força própria uma vez que não se submete à tectónica da obra. Este era um ponto de inovação máxima da linguagem mas com o respeito e simpatia pelas suas origens, num jogo arriscado com todos os recursos da linguagem materna até ao ponto de ruptura. Uma possibilidade que se apoia na linguagem e ao mesmo tempo brota a partir dela, da sua própria origem – *Entortung*. Esta observação revela o paradoxo entre a composição dos “lugares” e o efémero.⁷²

⁷¹ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, pp. 114-118)

⁷² (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 126)



33. Enquadramento do *hall* de mármore com o janelão. Casa Müller.



34. Enquadramento da janela do *Boudoir* com o hall de mármore e janelão da casa Müller.

Para suscitar este efeito o modelo de composição adoptado foi o móvel. Este elemento revela-se de extrema importância bem como o cuidado pelos materiais uma vez que pertencem a esta busca pelo lugar. São estes os elementos geradores de dissonância entre espaço pensado/calculado e o carácter próprio do espaço como um conjunto de lugares articulados como que num jogo. A *Entortung*, ou sensação de deslocamento, acaba por ser a característica efémera da composição dos lugares, “onde se situa a vida humana”⁷³ com os seus propósitos transcendentais, conferindo-lhe a sua força própria.⁷⁴ Neles se evidenciam as suas tensões, “a sua força revolucionária e a sua capacidade imaginativa.”⁷⁵

“ A casa deixou de ser uma caixa teatro; há uma caixa teatro dentro da casa, negligenciando os espaços sociais interiores.”⁷⁶

Colomina, B. (1992)

A arquitectura é assim remetida para segundo plano. Um plano cenográfico, passivo, que apenas intervém através da imposição não apenas de limites mas de um ambiente contido dentro desses limites. E este é, apesar disso, um factor de extrema importância. As divisões proporcionam ambientes “estáveis e um **movimento** estruturado”.⁷⁷ É o cenário que dita todas as conexões no interior da casa – permeabilidade entre divisões e tensão gerada entre elas – acabando por conduzir à acção.

⁷³ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 127)

⁷⁴ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, pp. 115-130)

⁷⁵ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 132)

⁷⁶ (Colomina, 1992, p. 80) Traduzido do inglês.

⁷⁷ (Leatherbarrow, 2011, p. 93)

O percurso pode, assim, ser considerado como um emaranhado de caminhos de diversos ocupantes, com zonas previstas de isolamento e cruzamento entre estes mesmos caminhos, permitindo que estes momentos sejam uma quebra no trajecto do ocupante, criando pontos de breve estaticidade. Esta estaticidade é também uma característica do percurso. O **movimento** do olhar ao encontros de factores externos ao seu ambiente ou percurso intervêm na “história” desenvolvida ao longo de ambos os itinerários. Assim, não pode ser caracterizado apenas pela sucessão de divisões e pela plasticidade espacial criada pelos materiais e formas do projecto de arquitectura, mas também pelos acontecimentos sociais desenrolados no seu interior, levando a uma experiénciação do espaço através de todos os elementos Intervenientes na acção, incluindo terceiros.

A Casa Rufer

A **casa Rufer** de 1922, serviu como protótipo do conceito de *Raumplan* enfatizado exteriormente pela eúritmia da disposição e formas das janelas, com correspondência estreita com os vãos interiores.⁷⁸ O problema da relação interior-exterior encontra-se ligado com o campo da especulação ou apenas da possibilidade. Para Kulka, “quem entra na casa fica impressionado com o tamanho que aparenta ter a partir do seu interior. A casa Rufer é o tipo *standard* deste tamanho, apenas cabe melhorar seus elementos fundamentais.”⁷⁹ O acesso á casa realiza-se num vestíbulo de altura escassa e continua por uma escada que desemboca no salão na planta nobre. Esta por fim comunica com a sala de jantar por uma escada, curta e aberta, que perfaz a diferença de alturas entre ambas as divisões, gerando um espaço único de proporções consideráveis.

Nos casos das **casas Rufer** e **Möller**⁸⁰ uma ampla abertura estabelece contacto visual entre a sala de jantar e a sala de música mas, ao mesmo tempo, não estabelece uma passagem física, apenas visual. Na **casa Möller** uns degraus embutidos na base da sala de estar podem ser desdobrados para permitir esse acesso. No caso da casa **Rufer**, os espaços anteriores ou adjacentes são experienciados numa segunda ou terceira perspectiva. Ganhando uma nova dimensão a cada ponto de vista. A relação com o salão de música à chegada é diferente ao atravessar, paralelamente a esta ao longo de

⁷⁸ (Colomina, 1992, p. 85)

⁷⁹ (Lustenberger, Kurt, 1998, p. 128) Henry Kulka (1900-1971) Ajudou a desenvolver a arquitectura em *Raumplan* na Europa central. Foi estudante de Loos.

⁸⁰ (Colomina, 1992, p. 86)



35. Casa Rufer (1922).



36. Casa Rufer (1922). Vista sobre o *Hall* de recepção ao piso superior. .A única fotografia publicada de um interior de Adolf Loos que inclui uma figura humana. Fonte: <http://pietmondriaan.com/tag/home/>



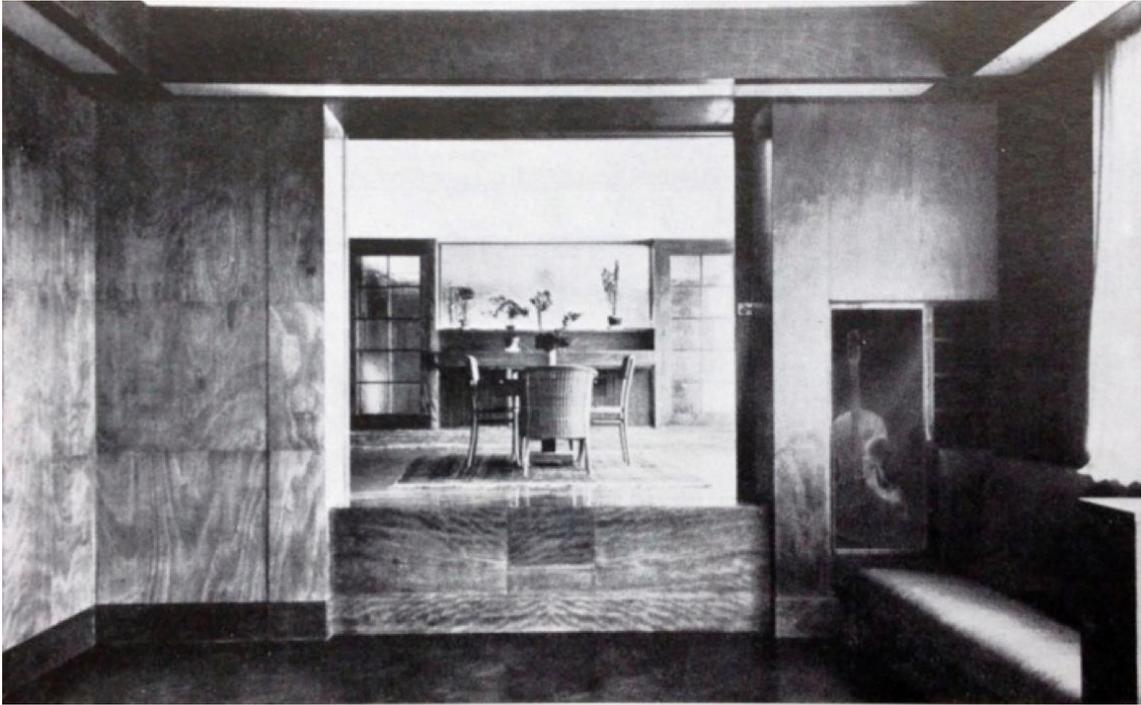
37. Casa Rufer. Abertura entre salão de música e sala de jantar numa cota ligeiramente superior. Fonte: <http://www.hietzing.at/Bezirk/geschichte2.php?id=323>

alguns degraus, até à sala de jantar. Esta enquadra o espaço do salão de música numa janela interior, a partir de uma posição mais elevada. A janela confere-lhe uma maior sensação de interioridade, num espaço mais reservado, protegido e elevado ao mesmo tempo que proporciona um olhar dominador sobre as zonas mais sociais.

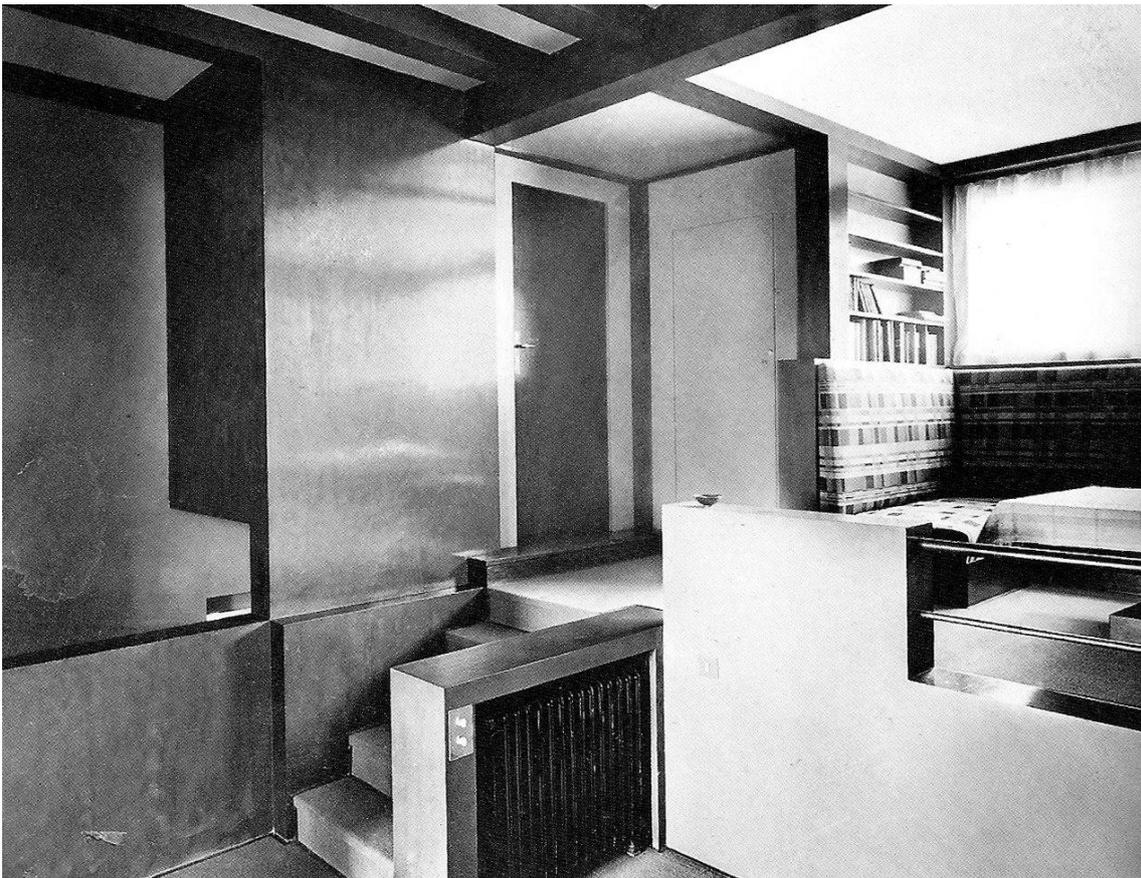
A articulação entre estes dois espaços, salão de música e sala de jantar, é feita principalmente de forma visual e, sendo estes o núcleo de todas as vivências sociais, exercem ao mesmo tempo uma força centrípeta a todos os **percursos**. Os momentos para jantar, os momentos sociais em geral, são aqui concentrados. Retornando-nos para um momento estático do **percurso**. A zona de jantar promove-se com um carácter muito próprio e independente do salão. Não é possível atravessar a casa sem penetrar no seio destes ambientes. Ambas as divisões servem de ponto de chegada dos elementos de distribuição, compassando e atrasando a exploração do visitante. Em contrapartida a sala de jantar promove-se com mais autonomia e detalhe, apontando para um espaço recolhido e de maior intimidade. A distribuição dos móveis embutidos bem como cadeiras e sofás revela a sua força centrífuga enfatizada pela centralidade da mesa de jantar redonda. Em contraste com a área iluminada do salão de música, esta é uma divisão mais escura. Entre estes espaços, as aberturas nas paredes fazem-se com rasgos grandes para a sala, mas aqui o mármore perde continuidade e dissemina-se com os materiais usados nas restantes paredes, sucessivamente diferentes. Esta variedade e sequência das paredes absorve a dinâmica emanada pelo centro.⁸¹

A relação entre estas duas divisões repete-se em muitos dos interiores de Loos, o conceito de caixa-teatro é redesenhado na relação entre estas divisões. É à volta da sala de jantar que se desenrolam as cenas do dia-a-dia da vida doméstica, desempenhando esta a função de espectador, enquadrando todo o cenário, e a sala de música o espaço reservado para o palco, para o desenrolar da vida social moderna. Noutra perspectiva, os espaços sociais da casa encaram a sala de jantar compreendida dentro de uma esquadria, o grande janelão que os divide. Este enquadramento é

⁸¹ (Risselada, 1988, p. 44)



38. Casa Möller (1928) Enquadramento da sala de jantar.



39. Casa Möller (1928) Alcova com sofás e acesso à biblioteca.

certamente pictórico, como um cenário num quadro que representa o quotidiano moderno. Uma cena intocável, impenetrável, efémera, num espaço reedificado no interior que se altera a cada movimento a cada perspectiva. Repete-se então uma relação de interior/ exterior. Tal como nos alçados da casa, o exterior é uma ficção do exterior, que ao não deixar que este se manifeste torna viável tanto o acontecimento em si, como apenas a possibilidade do mesmo. A casa é vítima da *Entortung*⁸², numa sensação de deslocamento não física mas psicológica, as cenas enquadradas podem ser invertidas no mundo pensado e não realmente acontecer senão no cérebro fechado da *Age deutete Welt*⁸³, o mundo interpretado. São lugares ao dispor do **tempo**, o interior verte para o exterior e o exterior verte para o interior incessantemente. Nestes motivos “permanecem as diferenças que marcam a experiência irónica, no seu significado romântico mais essencial.”⁸⁴ O instante converte-se num **movimento** que se reflecte e reconhece.

Ao gerar este tipo de ambiente, acaba por romper de forma radical a relação intrínseca entre interior e exterior, público e privado. Na **casa Steiner**, Kenneth Frampton⁸⁵, refere que um dos recursos que usa são os espelhos, que podem ser confundidos por aberturas uma vez que funcionam como pontos de reflexão de luz para o interior, expandindo também o espaço sob a forma de ficção (imagem reflectida). O enquadramento deste espelho é bastante peculiar, situado ao nível dos olhos, sob um lanternim que se encontra na parte superior da parede. Este lanternim atrai o olhar como foco de luz exterior e, por sua vez, o espelho retorna a perspectiva para o interior da sala. As barreiras entre interior e exterior são mais uma vez quebradas, por meio da intersecção entre ilusão e realidade, física e visual, descartando este conceito como uma fronteira fixa e inteiramente física. Por um lado temos uma janela interior que enquadra o cenário da divisão e como fundo uma janela fictícia – o espelho – um ponto de reflexão da luz que inadvertidamente retorna o olhar para o interior.

⁸² (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchior, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 124) *Entortung* trad. do alemão: Sensação de deslocamento.

⁸³ Tradução do Alemão: Mundo interpretado.

⁸⁴ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchior, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, pp. 124-130)

⁸⁵ (Colomina, 1992, p. 85) Refere-se a uma tese não publicada. F. Kenneth, Columbia University, 1986.



40. Planta do 1º e 2º piso da casa Rufier com corte longitudinal do salão.

“Loos perante o invisível tenta mostrá-lo... o que é realmente possível mostrar é este tentar... convertendo-se em mentira.”⁸⁶

Massimo Cacciari (1989)

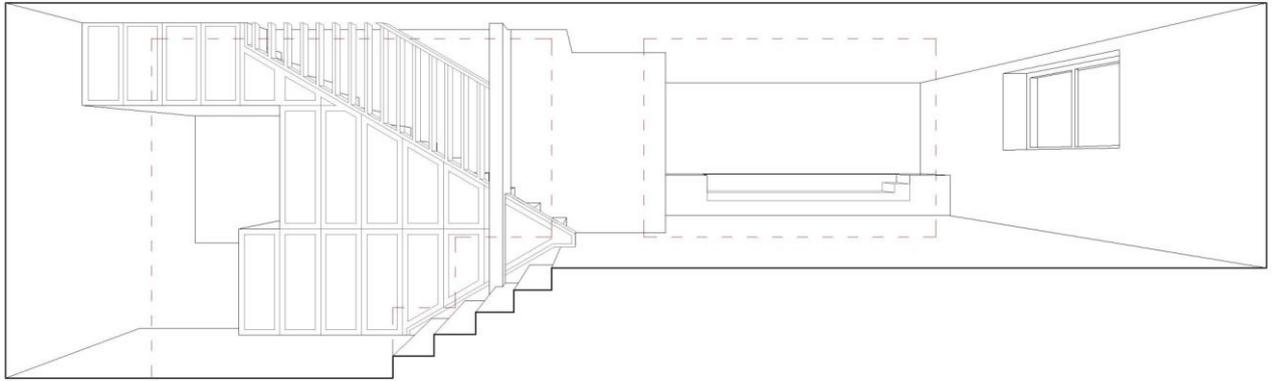
A **linha temporal** do **percurso** é compassada pelo ambiente em momentos de afluência de percursos. A intersecção entre os utentes da casa, como momentos de tensão entre personagens da acção, são acontecimentos que enfatizam em geral o conceito de *Raumplan*. Ou pelo contrário, o *Raumplan* enfatiza dramaticamente o envolvimento entre as personagens na acção. Como refere Leatherbarrow, “o **movimento** ocorre nas margens do interior, sugerindo divisões como espaços centrais e não passagens. O espaço não flui no *Raumplan*.”⁸⁷ Dada a centralidade das divisões e da disposição centrípeta do mobiliário o percurso é engolido e estancado à chegada, obrigando o sujeito a usufruir do espaço e lugares à sua disposição.

A teatralidade dos interiores representados por Adolf Loos é caracterizada por diversas formas de representação.⁸⁸ Os “lugares”, apesar de serem momentos de excepção e realce na casa, dissociam-se da sua qualidade como objecto de arte, sendo apenas elementos que têm o seu enquadramento único no espaço, mantêm-se como objectos de uso. Dado o seu carácter funcional estes estão ao dispor do espaço que por sua vez é usado pelo ocupante. A sua organização e disposição revelam-se de extrema importância, mais do que qualquer decoração superficial, uma vez que exercem a sua função ao mesmo tempo que ditam a forma como se faz uso do espaço, apresentando-se como palco a ser habitado pela família e suas vivências diárias.

⁸⁶ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 126)

⁸⁷ (Leatherbarrow, 2011, p. 96)

⁸⁸ (Colomina, 1992, pp. 83-85)



41. Corte perspectivado da casa Rufers a partir do salão de música. Vista sobre o hall de chegada ao salão, acesso aos pisos superiores e biblioteca, sala de jantar.

A organização e disposição dos espaços sociais articula-se em torno de um centro que distribui todo o projecto. Centro é constituído pelo *hall* de chegada ao piso superior, pelas escadas de acesso ao quartos e pela intimidade da biblioteca. Este é um ponto de grande tensão, dada a torção inicial das escada de chegada á sala de jantar e o acesso á biblioteca controlando a profanação da casa. É portanto uma zona de passagem e distribuição mas é também um primeiro sistema de barreiras que intuitivamente advertem o sujeito para a intimidade dos espaços que se sucedem, acentuado pela presença da biblioteca, que controla a passagem. Toda esta zona revela um carácter próprio que em projectos posteriores impõe a sua autonomia e força geratriz.

A Casa Möller

A **casa Möller**, de 1928, apresenta uma robustez pouco expressiva nas fachadas exteriores. Semelhante á casa Müller, no entanto, com a particularidade de ter um alçado traseiro bastante revelador do interior doméstico. Este tem uma forte ligação com o jardim é mais aberto e convidativo. Ao contrário do alçado principal, aqui a casa não se apresenta como um objecto isolado, severo e simétrico. Dada a privacidade das traseiras da propriedade, a partir do jardim é possível observar a interacção de terraços e lances de escadas, bem como perceber a relação interior/ exterior. Dois quartos com varanda conjunta mais um quarto principal no piso superior e no piso térreo o salão de música com acesso ao jardim, ao seu lado, a sala de jantar com ligação com o terraço.⁸⁹

No interior da casa, o pequeno espaço de sofás, ligeiramente elevado e com um pé direito mais baixo, a alcova, é um espaço de conforto e intimidade, mas ao invés de se encontrar no núcleo da casa encontra-se saliente na fachada, com vista tanto para o interior, como para o exterior, através de uma janela sobre a entrada principal. Esta janela horizontal, numa pequena divisão, é a mais larga da casa e um ponto de vantagem para detectar qualquer pessoa que se aproxime dos limiares do terreno para a entrada.⁹⁰ Os espaços mais íntimos, como este, encontram-se mais protegidos, sendo possível detectar qualquer intrusão por parte de outro ocupante ao entrar nas divisões adjacentes. Desta forma, criam-se regimes de controlo entre divisões e, por sua vez, uma hierarquia entre elas. O intruso também se irá aperceber de presença de outra pessoa, mas só ao observar o interior em toda a sua profundidade e, possivelmente,

⁸⁹ (Heynen, 1999, pp. 86-89)

⁹⁰ (Colomina, 1992, p. 78)



42. Alçado principal da casa Möller (1928).



43. Alçado das traseiras da casa Möller (1928).

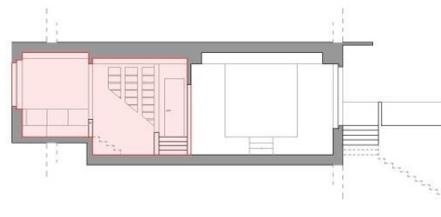
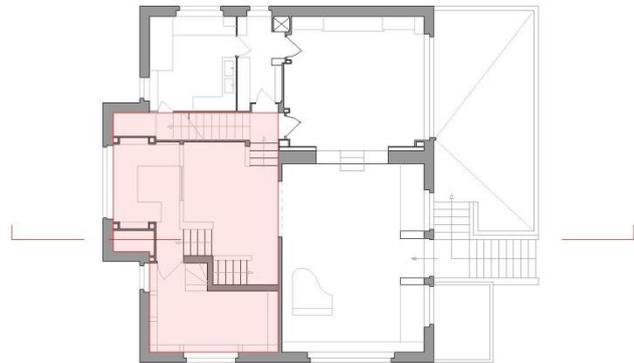
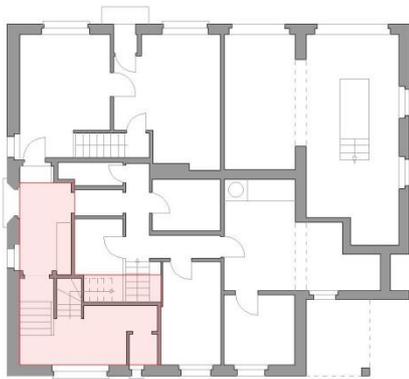
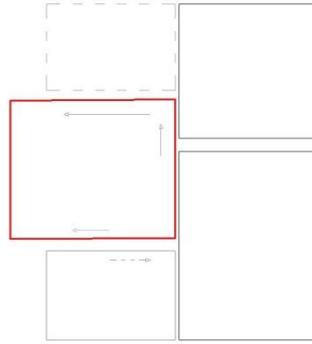
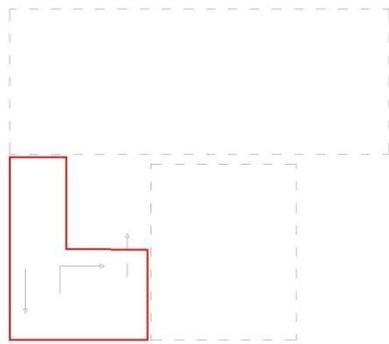
quando já se encontrar no meio da divisão. Nesse momento, o seu **percurso** é interrompido, apercebendo-se da sua intrusão e, ao mesmo tempo, sendo ofuscado pela janela horizontal que se encontra por trás de um vulto que o observa.⁹¹

Contudo, a vista que esta janela oferece é exclusiva da divisão a que pertence devido à sua elevação em relação à divisão adjacente. Assim, o olhar é direccionado para o interior, onde ocorrem as vivências normais do dia a dia. O **percurso** realizado pelo ocupante não é apenas determinado pela experiência de uma sucessão de espaços, mas também por acontecimentos neles realizados por terceiros. Sobre estes acontecimentos é imposta uma perspectiva consoante o nosso posicionamento, como se fosse um cenário e o espaço servisse de palco, dispondo-se como ferramenta e, ao mesmo tempo, expressando uma linguagem capaz de sugerir os próprios comportamentos e formas de lidar com o espaço e seus ocupantes. O **percurso** torna-se assim num jogo de interacções entre o espaço e seus ocupantes, tornando-se de extrema importância o ambiente em que se insere a acção. A disposição do lugar acentua estas interacções e até certo ponto de forma previsível dada a sua localização e agregação com a zona de distribuição.

Ao entrar nos espaços sociais da **casa Möller**, tal como Münz descreve, o olhar viaja em busca da luz, na direcção oposta. Vai ao encontro do conforto da alcova, a caixa-teatro da sala de estar⁹². A intimidade deste espaço, ligeiramente elevado e recolhido na sua privacidade, dá ao intruso a plena noção de que se encontra no núcleo da casa, tendo penetrado no seu interior até ao seu ponto mais íntimo. O intruso que até aqui tem sido conduzido desde a entrada por passagens estreita com degraus, vai-se deparando com divisões cada vez mais amplas. Este vai sendo atraído por espaços onde a sua percepção seja cada vez maior, entrando num jogo de exploração e consequente invasão inadvertida do espaço. É neste momento que o invasor entra em cena. O *voyeur* exerce o seu olhar controlador sobre todo o cenário a partir da alcova, ao mesmo tempo que o intruso, ofuscado pela luz, encara a sua silhueta e se apercebe que é alvo do seu olhar fixo. Também aqui, o *voyeur*, é interceptado no seus

⁹¹ (Colomina, 1992, p. 76)

⁹² (Colomina, 1992, p. 82) Refere-se a um comentário de Ludwig Münz no livro, *Adolf Loos*, de Münz e Gustav Künstler.



 Acessos por escadas
 Zona de Serviço
 Zona Nuclear

0 1 5 m 10m

44. . Planta do 1º e 2º piso da casa Möller com corte longitudinal pela alcova e salão de música.

pensamentos, interrompendo o seu momento de refúgio e expondo-se á dualidade do espaço em que se encontra.

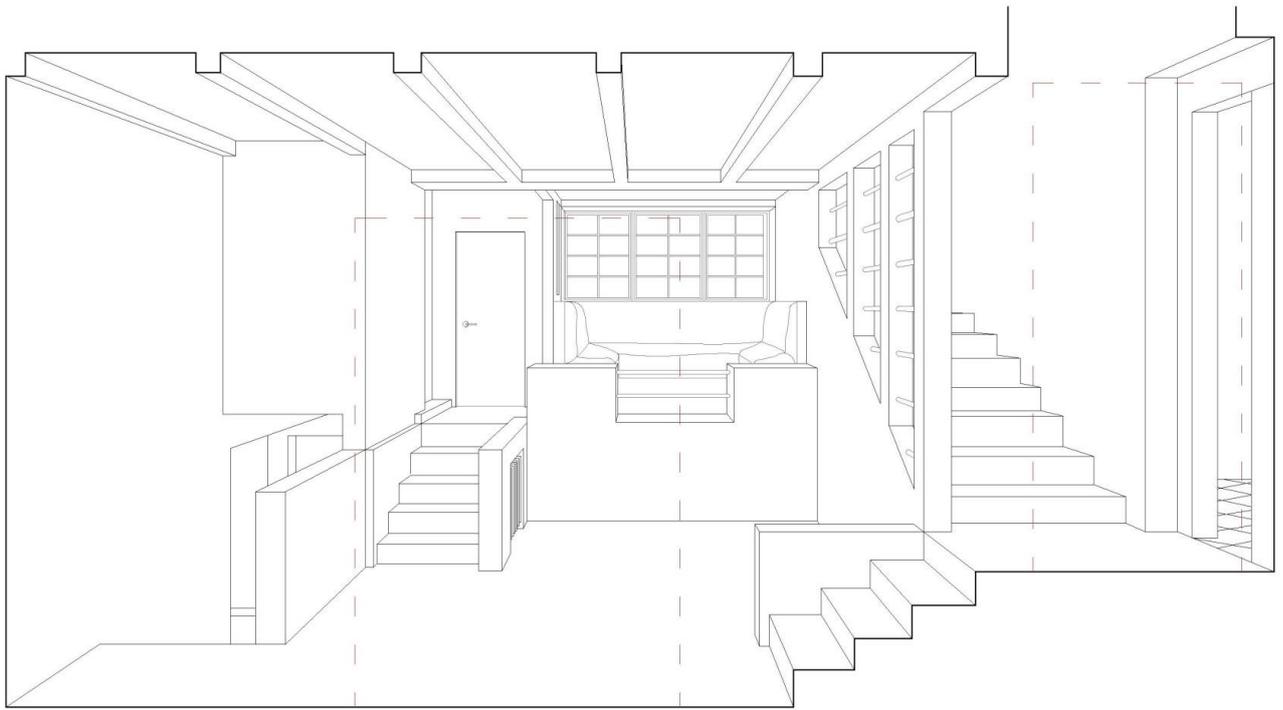
Este ponto de maior intimidade é também o mais atractivo. Tal espaço, apesar da sua posição privilegiada e recolhida, não se marginaliza dos espaços envolventes, nem mesmo na **casa Müller**, onde a respectiva divisão (o salão das damas) ganha uma independência ainda maior do resto da casa. A luz, o seu aparente conforto e a sua elevação prendem o olhar de quem chega e por sua vez expõe os ocupantes deste espaço. Ao mesmo tempo este é um espaço que parece servir este mesmo propósito, de impor sobre os seus ocupantes a interacção com o “intruso” que chega, obrigando ambos a entrar em cena.

Como já foi referido, a alcova encontra-se no limiar de toda a distribuição, revelando como um local de retiro sem que haja um completo isolamento dos espaços mais sociais. Mais uma vez ambos os ocupantes são enquadrados no cenário, na posição de espectador e actor, criando uma quebra, como um compasso na linha temporal do **percurso** de ambos. *Voyeur/intruso*, sujeito/objecto tornam-se agora irrelevantes.

Também Hilde Heynen refere alguns argumentos de Colomina.⁹³ A teatralidade criada por Loos pode ser vista na coreografia de chegadas e partidas com frequentes mudanças de direcção e constantes contrastes de luz. A chegada ao hall compromete o coração da casa e por sua vez toda a sua periferia. Como ponto central tem vista sobre todo o piso térreo. O salão de música, ao mesmo nível do hall, é dominado por materiais mais escuros, conferindo-lhe um carácter mais introspectivo. No entanto, com a mobília maioritariamente periférica, também no seu interior se sente a força centrífuga da divisão, reforçada pelas grandes aberturas para espaços luminosos como o hall, a sala de jantar e o exterior⁹⁴

⁹³ (Heynen, 1999, p. 84)

⁹⁴ (Heynen, 1999, p. 85)



45. Corte perspectivado da casa Möller. Vista sobre o hall, alcova e acesso aos pisos superiores.

Este tipo de experiência de contrastes e contradições é recorrente nas suas obras. Tal como a relação claro escuro, aberto fechado, também as divisões contêm a sua força própria e independente dos espaços adjacentes revelando o seu carácter como elemento de divergência ou convergência, bem como uma separação linguística clara entre interior e exterior, nos interiores que se abrem entre si e por consequência se fecham para o exterior através da disposição interna dos lugares de ocupação.

Dada a periferia dos espaços de vivência o sujeito é “obrigado” a voltar-se para o interior. A força centrífuga que a divisão exerce no percurso do sujeito converte-se numa perspectiva centrípeta por parte do mesmo, A arquitectura de Loos impõe que se experiencie o espaço internamente, criando uma interacção entre espaço e sujeito bem como entre sujeitos.

A Casa Müller

A casa Müller de 1930, tal como a casa Möller revela um exterior sóbrio e maciço. Situada numa colina de Praga revela uma aparência sólida e volumosa. Ao contrário da casa Möller as traseiras desta encontram-se viradas para a cidade, constituindo assim alçado principal. O acesso á casa é feito pela cota superior, apresentando um alçado simples, aparentemente simétrico e janelas relativamente pequenas. O acesso secundário, mais reservado para serviço, é concedido por uma rua que remata o terreno na base. Esta casa apresenta-se como sendo extremamente introvertida, embasada numa cota inferior á rua e cobrindo-se de paredes espessas parecendo impenetrável.

Também aqui nos podemos deparar com o mesmo tipo de situação desenvolvida no caso de estudo anterior. A configuração da casa é articulada em torno de um núcleo – composto pelas escadas, hall de mármore e salão das damas – que distribui as divisões de forma gradual, como uma sequência de espaços à qual é atribuída uma crescente sensação de privacidade. Desde o salão, até à sala de jantar, até ao salão das damas, culminado na biblioteca como última fronteira do percurso. No salão das damas – espaço correspondente à alcova da casa Möller – a zona de sofás, encontra-se mais uma vez elevada, sem expressão saliente na casa, mas no centro da casa e com uma janela sobre o hall de mármore que precede a sala de estar. É um espaço com o mesmo carácter íntimo e de controlo, como uma caixa-teatro, com vista sobre os espaços sociais. O intruso é detectado antes da própria invasão do espaço,



46. Casa Müller vista traseira. Alçado Nordeste.



47. A Villa Müller recém construída. praga (1930). Vista pública para o acesso principal. Alçado Sudeste.

remetendo para a mesma questão de intruso/ocupante, actor/espectador, entre os próprios habitantes da casa.⁹⁵

Mais uma vez este núcleo, tal como na zona central da casa Möller, não se encontra no centro da casa mas sim encostado à fachada, sendo que, no exemplo anterior, este espaço de conforto e privacidade expressa-se para o exterior através de um volume saliente na fachada.

Também Leatherbarrow partilha de uma opinião semelhante. Sob a perspectiva da orientação, explica como esta depende da isolamento e da consequente superação desta condição, através da segregação espacial, criando continuidade entre envolvente, interior e topografia do terreno. Sob a colina, a **casa Müller** esconde a entrada principal num patamar de cota inferior à do nível da rua. Entrar nas imediações da casa implica o isolamento em relação à via pública. Com uma descida de dois metros, a orientação começa por uma redução preliminar da vista sobre os edifícios envolventes.⁹⁶ Uma berma baixa conduz até à porta de entrada, uma abertura imponente que rasga o volume robusto de paredes espessas. O acesso é abrigado e sombreado e os elementos que compõem a entrada remetem, como que em forma de prolepse, para o interior da casa, com um móvel embutido que suporta mais do que o acesso directo ao espaço habitável, sendo um espaço de transição, de fronteira e de quebra com o *continuum* espacial. Numa composição comprimida e de leitura ascendente, em que o elemento central é um banco e não a porta de entrada, que se encontra à esquerda; à direita um canteiro alto. Em seguida, o movimento mantém-se ascendente.

Após entrar, o acesso ao salão é precedido por um bengaleiro completamente aberto para o corredor; na parede oposta, uma janela que ilumina todo este espaço de transição; em seguida, o percurso é, mais uma vez, comprimido entre paredes espessas, remetendo-nos novamente para o referido em relação à porta principal. Uma porta, um banco e umas escadas de acesso ao salão completam uma composição semelhante à referida da porta de entrada na casa. Os degraus, torcem o movimento crescente, numa “entrada teatral”⁹⁷ que se esconde por trás desta composição e, mais uma vez,

⁹⁵ (Colomina, 1992, p. 79)

⁹⁶ (Leatherbarrow, 2011, p. 96)

⁹⁷ (Risselada, 1988, p. 41)



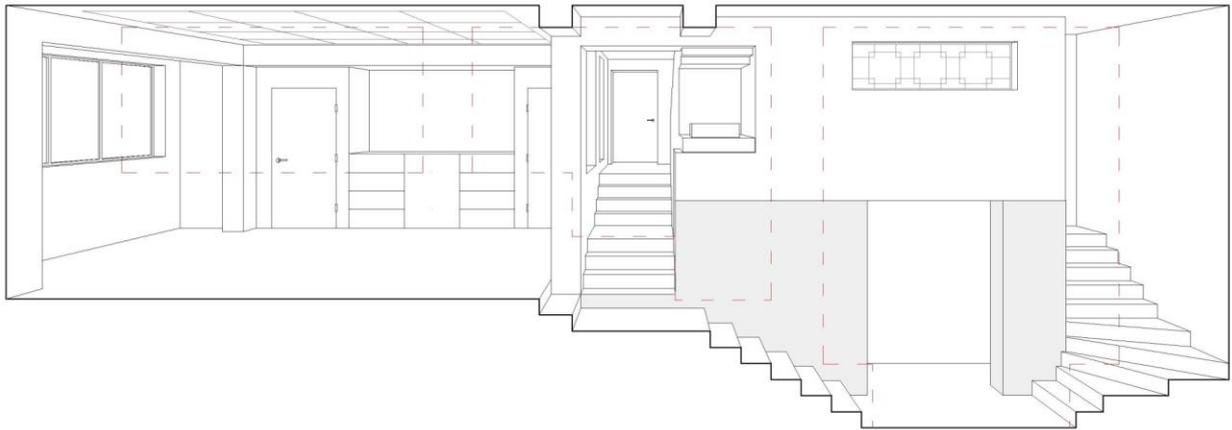
48. Planta do 1º e 2º piso da casa Müller com corte longitudinal do salão.

nos priva e reduz as referências externas, antes de finalmente entrar no núcleo privado da casa, o salão de estar; tal como a entrada com a antecâmara que a precede; mas, neste momento de torção, o acesso é desviado subtilmente, apenas o suficiente para enfatizar, de forma quadridimensional, todo este conjunto de acções. A sequência de “antecâmaras”, que dilatam e compactam o espaço, atrasa gradualmente a chegada a este espaço amplo com o dobro da altura, que se expande em comprimento e largura. Neste ponto ocorrem, ao mesmo tempo, diversas intersecções, com mais escadas, que no seu movimento ascendente criam aberturas, até à sala de jantar, na parede de fundo do salão, como um cenário monumental.

Todo o sentido de orientação é agora descoberto. Com um alçado simétrico, três janelões ao longo da sala iluminam o espaço social da casa. Os precedentes a este momento aumentam esta sensação de consciência após a oclusão.

Segundo Colomina ⁹⁸, a biblioteca, “espaço público” da casa, é uma divisão fechada que faz parte de uma sequência de espaços sociais mas que, no entanto, não comunica com eles. Encontra-se no limite das zonas movimentadas da casa. Ao comparar com a alcova da **casa Möller** e com o salão das damas da **casa Müller**, estas encontram-se no fim de uma sequência de espaços sucessivamente mais privados e com vista sobre eles. Serve de fronteira para o espaço mais privado da casa, controlando os acessos para os quartos e para a zona de distribuição em geral.

⁹⁸ (Colomina, 1992, pp. 81-83)



49. Corte perspectivado da casa Müller. Vista a partir da sala para a sala de jantar, acesso aos níveis superiores, hall de mármore e janela do *Boudoir*.

O Hall de Mármore da casa Müller – *Ursprung*⁹⁹

“Escolhi mármore verdadeiro porque qualquer imitação me é antipática, e o reboco fi-lo o mais simples possível... Só os senhores feudais construíram sobre seus palácios sólidos elementos arquitectónicos, mas não em cimento senão em pedra, e agora dormem sob a pintura.”¹⁰⁰

Adolf Loos(1993)

Segundo Fitzgerald, “Loos procurava na vida... os próprios motivos da sua arte”¹⁰¹ Loos acreditava na evolução lenta da arquitectura e das artes, bem como da cultura. Seguir as regras e revelar uma transformação de forma natural, uma forma de vida moderna, utilizando a cultura de forma crítica. No edifício, experimenta-se a vida cultural do seu tempo. As convenções não devem ser autónomas nem ditar leis ou impor ordens mas sim suster-se através da crítica, falando com a cultura e a tradição, em relação a outras convenções e formas convencionais da prática. Revisitando os cânones revelam-se novas potencialidades na arquitectura. A concepção intuitiva do processo criativo procura novas possibilidades dentro do seu domínio. Apoiando-se nos

⁹⁹ Tradução do alemão: a origem ou princípio. Traduzido com apoio do dicionário de Alemão – Português da Porto Editora (2000).

¹⁰⁰ (Loos, Adolf, 1993) Traduzido do espanhol em “*Una Carta*, 6 de dezembro de 1910”. Faz referência aos palácios de Kinsky e Lobkowitz.

¹⁰¹ (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, p. 43)



50. Casa Müller (1928). Vista para o hall de mármore a partir do salão de estar.



51. Hall de mármore e muro que cobre as escadas.



52. Acesso secundário ao *Boudoir*.

profundos e vastos conhecimentos e incluindo todos os seus “descobrimentos” no grande rio da tradição e da história, que modifica e humaniza a natureza.¹⁰²

“Os veios dentro do mármore eram como uma multidão de relâmpagos num céu escuro. Um céu cheio de veios eléctricos ... de uma imaginação tumultuosa.”¹⁰³

Jonh Hejduk (1994)

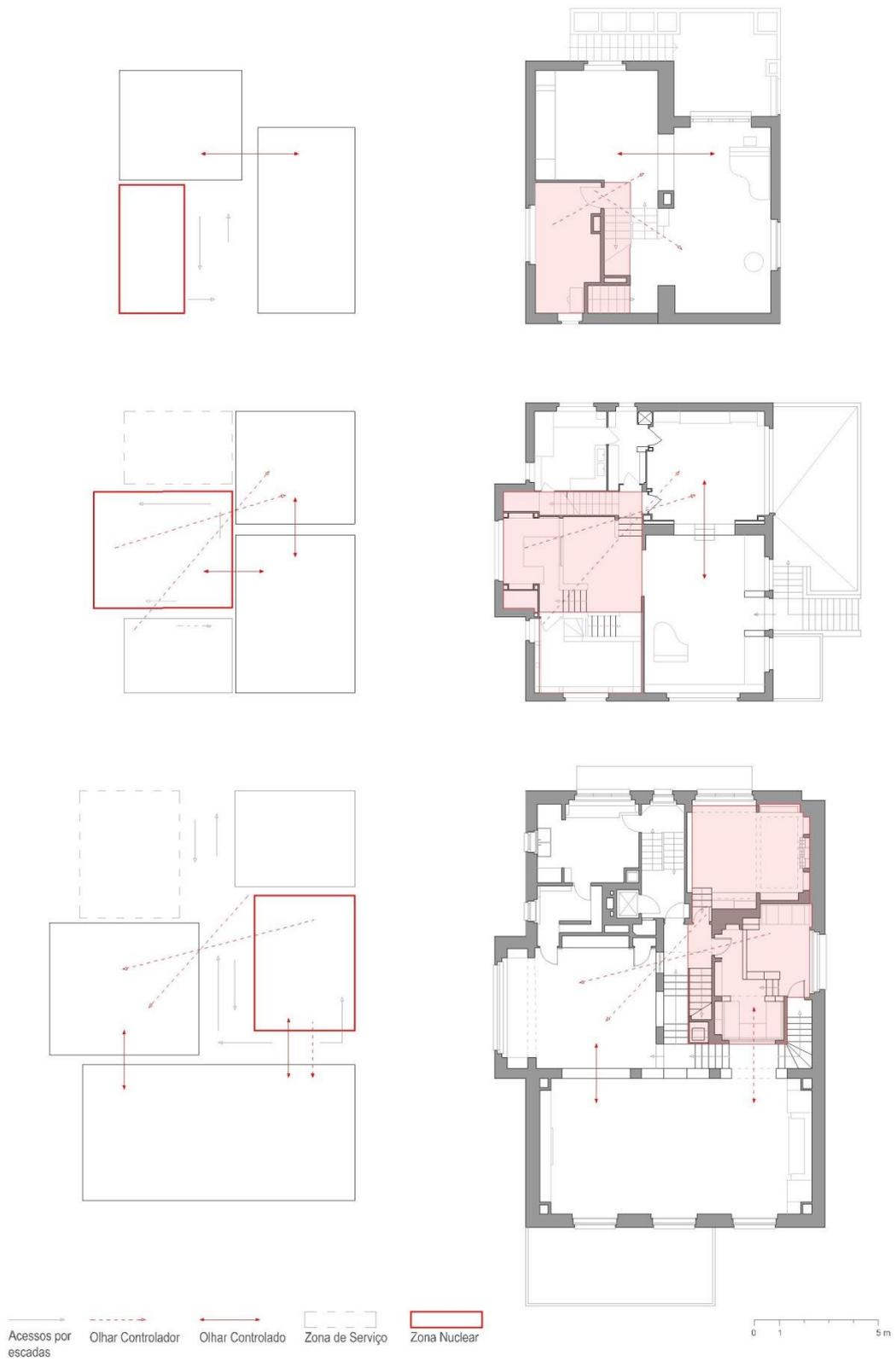
O mármore é uma pedra metamórfica, proveniente da recristalização do calcário (rocha sedimentar), sujeito a condições de temperaturas e pressões elevadas, sendo um material que passa por um lento processo de aperfeiçoamento na formação de texturas cristalinas.¹⁰⁴ A sua solidez e dureza conferem-lhe nobreza. As grandes jazidas encontram-se em zonas vulcânicas; quando a pedra calcária é exposta a grandes pressões e temperaturas, o mármore compacta-se na sua essência, ficando marcado pela metamorfose que sofreu, por veios. Nos seus veios luminosos veem-se presas as marcas do **tempo**. Nestas marcas fluiu o próprio tempo, cristalizado na rocha.¹⁰⁵ Apesar da descrição de Hejduk, a minha interpretação não passa por uma visão tão acelerada e tumultuosa como sugere. Sem descartar o contraste de brilhos e reflexos criados pela luz sobre o material, esta pedra e a forma como é trabalhada transmitem uma solidez e estaticidade sugerindo um equilíbrio desajustado. Aqui o mármore reveste as duas únicas colunas visíveis no edifício, no entanto o conjunto revestido não reflecte

¹⁰² (Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E., 1989, pp. 153-157)

¹⁰³ (van Duzer & Kleinman, 1994, p. 14) Traduzido do inglês.

¹⁰⁴ (Pinto, et al., 2006, p. 34)

¹⁰⁵ Ao longo de sua vida, Loos, agregou diversos ofícios, inclusive como pedreiro e escultor, que provavelmente acabaram por influenciar sua opinião de que o arquiteto deve aprender na prática a técnica. Possivelmente reforçando a sua relação com os materiais mais especificamente o mármore como sua pedra de eleição e de uso recorrente.



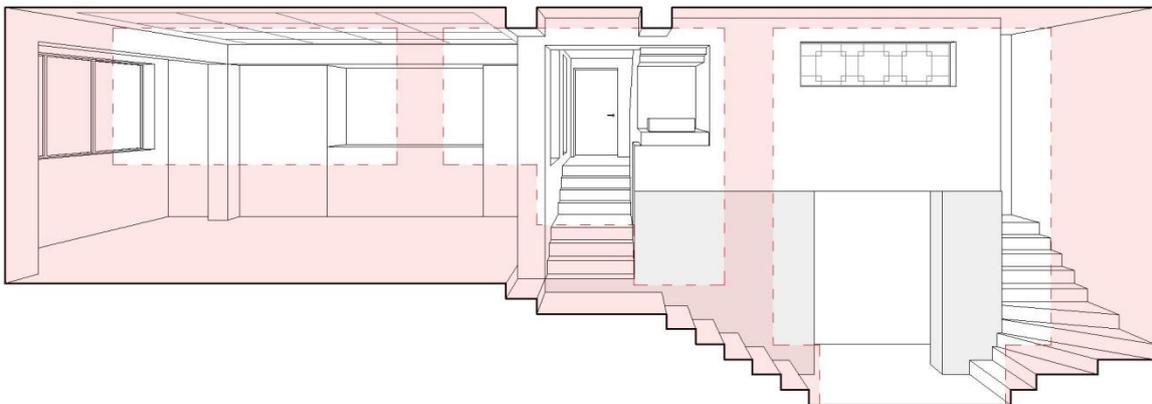
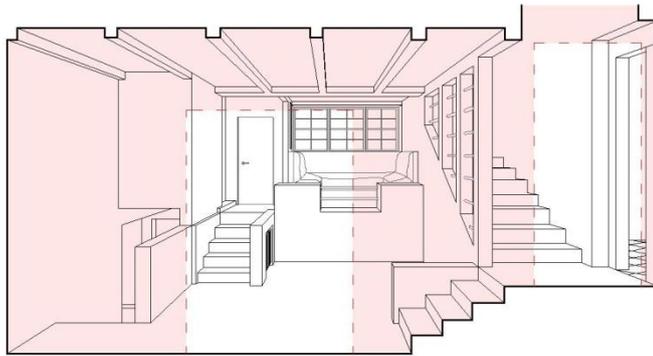
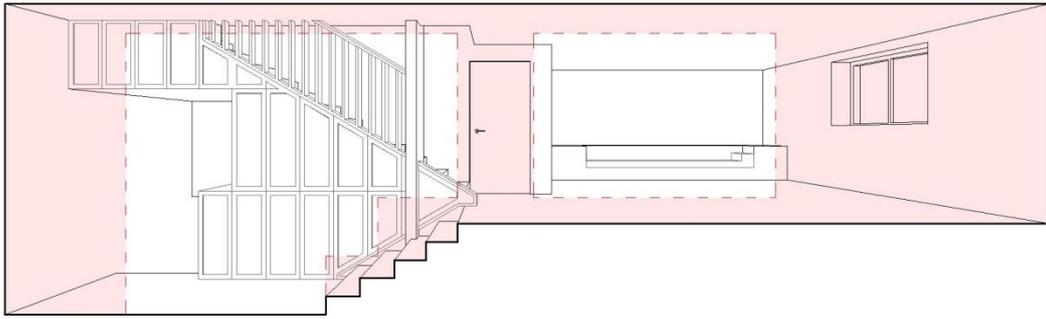
53. Evolução da zona nuclear nos casos de estudo. Casas Rufer, Möller e Müller respectivamente. Escala 1/200.

automaticamente qualquer repetição tectónica, sugerindo uma construção enraizada por elementos naturais.

Assim, neste capítulo abordo o hall de mármore da casa Müller como ponto de origem, descrevendo-o como ponto de sustentação da casa e conferindo-lhe a sua solidez interior como base de suporte mas também como ponto de transição entre zonas – espaços íntimos e sociais – e ponto de origem de todo o movimento.

A sequência da entrada, na **casa Müller**, forma, com o salão das damas no piso superior, um alçado interior rectangular para o hall de mármore. Metade deste é coberto de mármore e a pedra é continuada na parede que eleva as escadas, nas costas da sala e lareira e nos dois únicos pilares, efectivamente estruturais e visíveis da casa. A segunda metade é rebocada e pintada de branco com uma pequena janela com cortinas a meio desta parede, mantendo o princípio dos alçados da Villa com o seu carácter discreto e simples. O desequilíbrio deste volume revela-se em ambas as esquinas. A escada de acesso aos quartos e acesso directo ao *boudoir* envolvem este volume num movimento tenso e de torção. Esta sensação de torção em volta de um núcleo (volume constituído pelo bengaleiro e *boudoir*), este movimento em espiral pode ser interpretado como uma síntese linguística da casa, como linha condutora do projecto e seu conceito. Já do exterior temos esta leitura. Os volumes salientes em torno da casa, o terraço de entrada, a varanda correspondente ao salão, o volume proeminente da sala de jantar e o volume que ocupa o sótão completam uma volta numa espiral ascendente. O interior repete esta linguística de forma mais afirmada, apoiando-se no movimento das escadas e na expressão assimétrica do volume que envolve. Um volume robusto flanqueado por uma passagem “escondida” para o *Boudoir* e uma esquina “escavada” que abre espaço para um pormenor decorativo, concedendo-lhe a função de preencher um vazio ao mesmo tempo que abre controladamente o campo de visão á medida que se chega á sala de jantar. Estes dois apontamentos laterais conferem, tal como nos exteriores, uma sensação de simetria desconcertante, equilibrada pela janela centrada do *Boudoir*.

A distinção entre este núcleo e o resto da casa é acentuada pela presença da janela do *boudoir* a enfrentar o hall de mármore, uma grande janela horizontal, pertencente á alcova de sofás da divisão. Como uma fronteira a delimitar a separação entre público e privado, denunciando a presença de um espaço pessoal que simula um



54. Enquadramento entre zonas sociais e privados das casas (casas Rufer, Möller e Müller respectivamente), numa relação cada vez mais íntima e intrínseca.

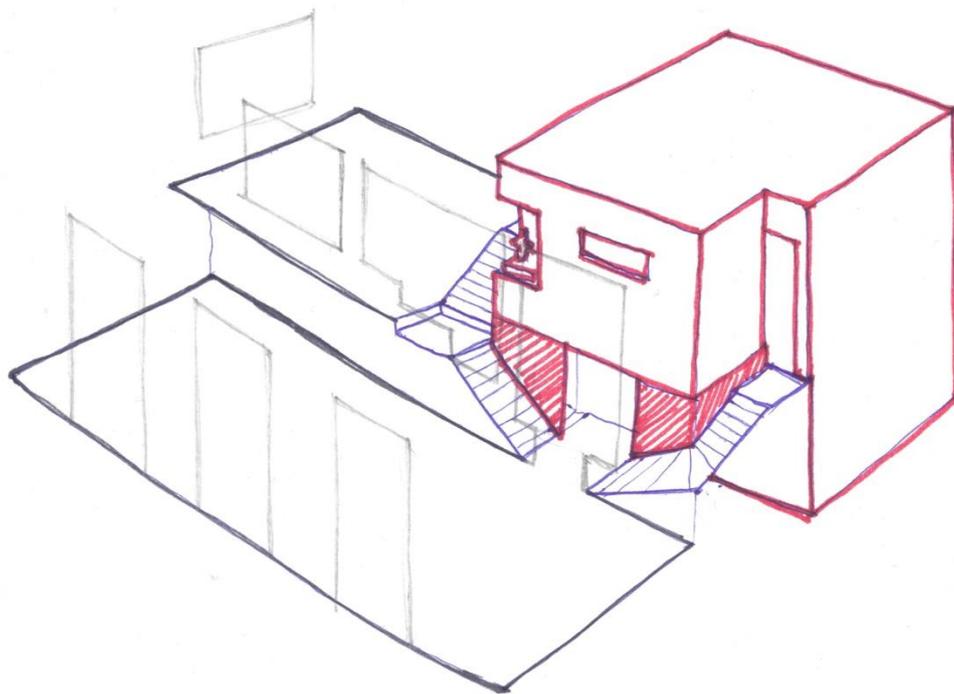
olhar controlador sobre o salão e seu hall de entrada. Tal como na **casa Möller**, a janela da alcova, uma grande janela horizontal no volume saliente do alçado principal, tem vista privilegiada sobre a via pública e respectivo portão de entrada. Já aqui, na **casa Müller**, a vista é “simulada” sobre uma zona de carácter semelhante, o acesso à área social e pública da casa. Apesar das aparências externas, esta janela não proporciona grande vista para o seu exterior e vice-versa já que se encontra numa posição elevada podendo apenas vislumbrar o tecto da divisão a partir do exterior. A própria disposição da alcova não a aproveita. O sofá, como muitas vezes Loos o coloca, encontra-se voltado de costas para ela. Do exterior, a partir do salão, apenas se vislumbram as cortinas e o tecto do *Boudoir*, mantendo a isolação cuidadosa do salão das damas, no entanto, fica a sensação do seu olhar controlador. Assim, este volume a que me refiro pode ser considerado um segundo revestimento ou camada a ultrapassar no interior.

O mármore é usado, portanto, na base, de onde irradiam as funções da casa. Cobre os elementos de sustentação e distribuição desta segunda casa, como um ponto de origem da sua evolução. Este revestimento evoca a solidez do mármore como fundação da construção a partir de onde se dissemina e abre espaços para as divisões adjacentes, em braços que se estendem como seus alicerces, como estrutura aparente de espaços autónomos.

Para Leslie van Duzer e Kent Kleinman¹⁰⁶, a configuração do *boudoir* representa em si uma miniatura da casa Müller. Defendem que aqui se encontra evidente a capacidade engenhosa de Adolf Loos configurar tridimensionalmente os espaços da *Villa* sem criar vazios desnecessários. A alcova com sofás é elevada para acomodar as escadas por baixo enquanto a espreguiçadeira, na parede oposta, se encaixa com o bengaleiro no piso inferior, o tecto da espreguiçadeira é rebaixado para esconder elementos estruturais. É, portanto, entre estas duas divisões, em pisos separados que Loos faz este jogo de encaixes de volumes, não com o piso superior dos quartos de laje plana. Estas divisões formam entre si um volume compacto e denso no núcleo da casa, num jogo individualista e discreto devido á robustez do seu exterior. Uma vez no interior do *boudoir* deparamo-nos com uma organização familiar. Cantos marcados, mobília organizada de forma centrípeta com a alcova e múltiplas simetrias pontuais¹⁰⁷.

¹⁰⁶ (van Duzer & Kleinman, 1994, p. 41)

¹⁰⁷ (van Duzer & Kleinman, 1994, p. 41)

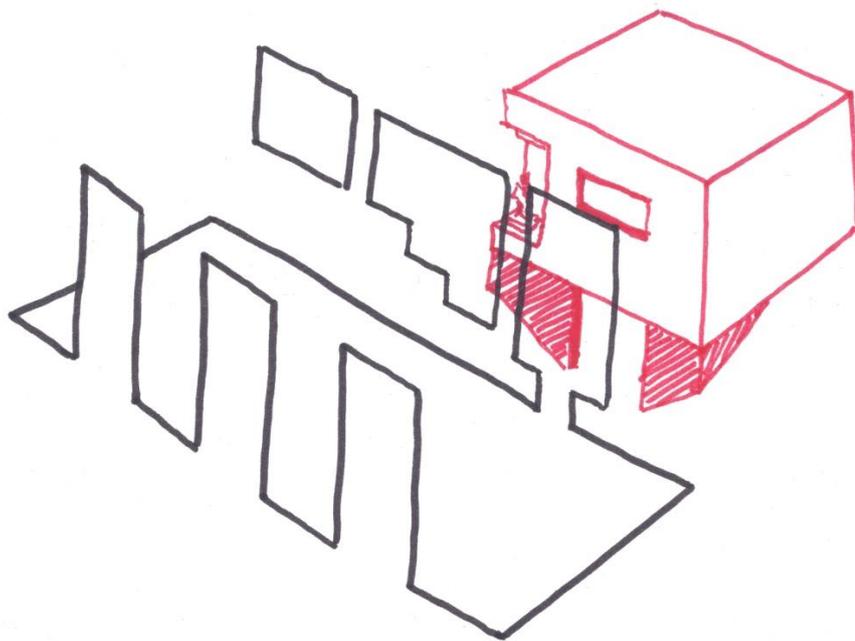


55. Núcleo doméstico com os espaços que servem as necessidades da família a estenderem-se como terraços exteriores. Ambas as divisões acabam por servir de filtro para o *sanctum* da casa, os espaços de verdadeira intimidade, o *Boudoir* e a biblioteca.

A mesma sensação de torção, de movimento espiralado, repete-se. Tal como uma *Matryoshka*. À medida que se explora o seu interior e se retiram as camadas, revela-se uma síntese da anterior. Ou como uma narrativa em prolepse, os segredos do interior e suas histórias e perguntas a que os alçados se recusavam a responder, já se encontravam expostos no seu exterior, iniciando um contexto que se vai tornando mais detalhado e explícito à medida que se penetra no interior, culminando no salão das damas, o cerne da casa e símbolo de todas as suas pretensões.

Aproveitando a teoria de van Duzer e Kleinman, faço uma abordagem mais abrangente, englobando os espaços que formam a sequência da entrada por baixo do salão das damas e possivelmente a biblioteca por trás deste como núcleo da casa ou síntese da casa primordial. Os limites destas divisões têm alguma continuidade entre pisos – entre os dois pisos principais ou piso térreo como se refere Loos – no fundo fazem um resumo do carácter de toda a casa. Um primeiro piso de recepção (social) e um segundo privado como quartos para o Homem moderno (*biblioteca/boudoir*; homem/mulher), não para o sono mas para o despertar da mente, onde se podia libertar das amarras da sociedade num espaço individualista. Um quarto não para dormir mas sim para pensar.

Estes dois elementos, da sequência de entrada e salão das damas, têm funções similares mas são, até certo ponto, opostas ou inversas. A sequência da entrada serve, como já referi, de zona de purificação, de limpeza do espírito do mundo público. Já o salão das damas segue o mesmo princípio em relação à esfera social doméstica, também esta pública. Aqui o ocupante refugia-se da movimentação dos espaços sociais que o rodeiam, no entanto a sua presença é sentida pela imponência deste volume interno, um volume branco, sustentado por mármore e centrado pelo hall e uma janela horizontal relativamente grande que assinala a presença de um lugar privilegiado no seu interior.



56. Aberturas na fachada principal fazem correspondência com as abertura numa fachada interior mais pessoal, uma segunda fronteira para o ambiente doméstico.

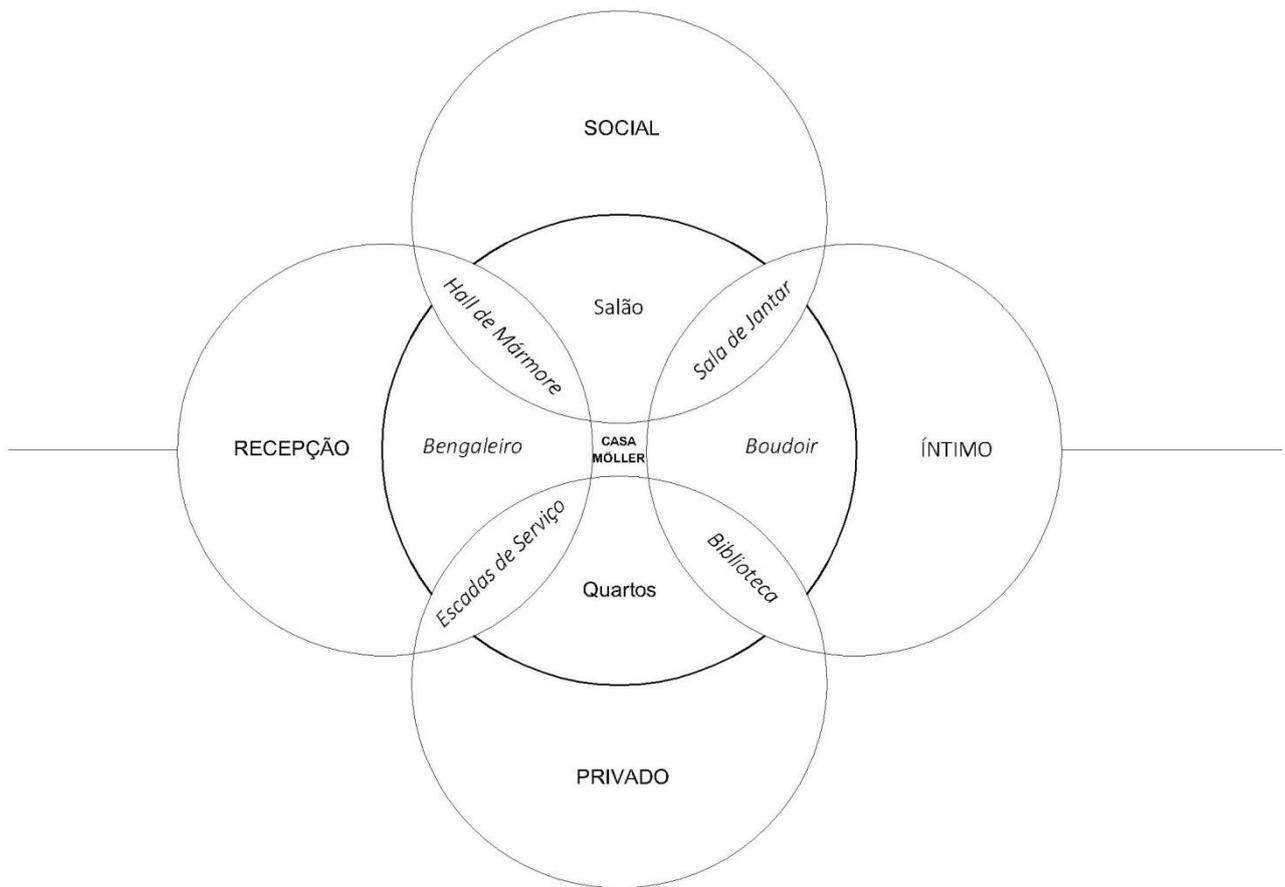
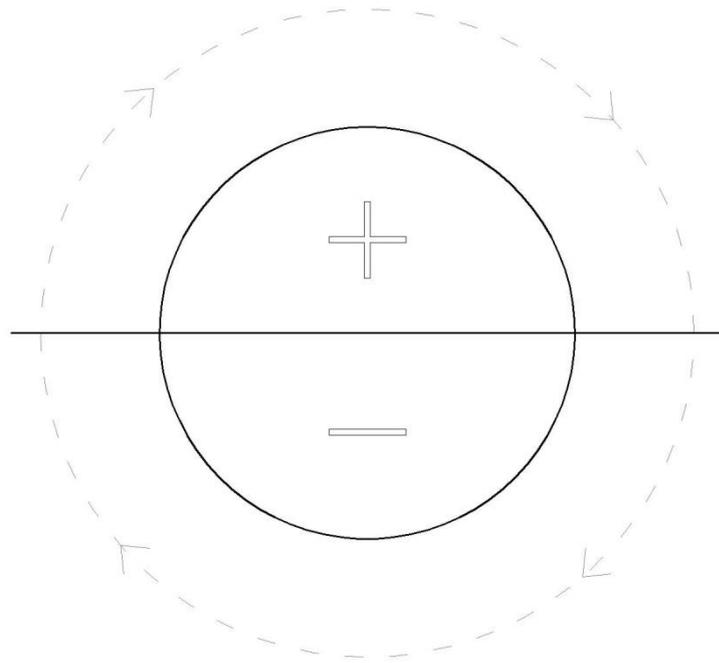
Neste sentido, estas duas divisões compactadas no núcleo da *villa* por escadas e zonas de atravessamento, podem ser vistas como uma primeira casa ou apenas como um abrigo no seu seio. Uma primeira casa, ou uma primeira fase da casa global, constituída por dois pisos de funções semelhantes, resumindo o sentido primordial da casa, a sua origem – Ursprung. O primeiro andar, de entrada e recepção e o segundo, para o descanso da mente, como a zona de quartos, um espaço de introspecção pessoal, individualista e recatado.

Conclusão

Notas Finais

Para a conclusão foquei a minha análise no principal caso de estudo, a casa Müller, partindo de um sentido de evolução desta a partir das casas Rufer e Möller. Pressupondo que se trata de uma obra que resume os elementos que definem a arquitectura de Adolf Loos. Como a *Villa Savoye* de Le Corbusier, onde engloba os seus cinco pontos da arquitectura..

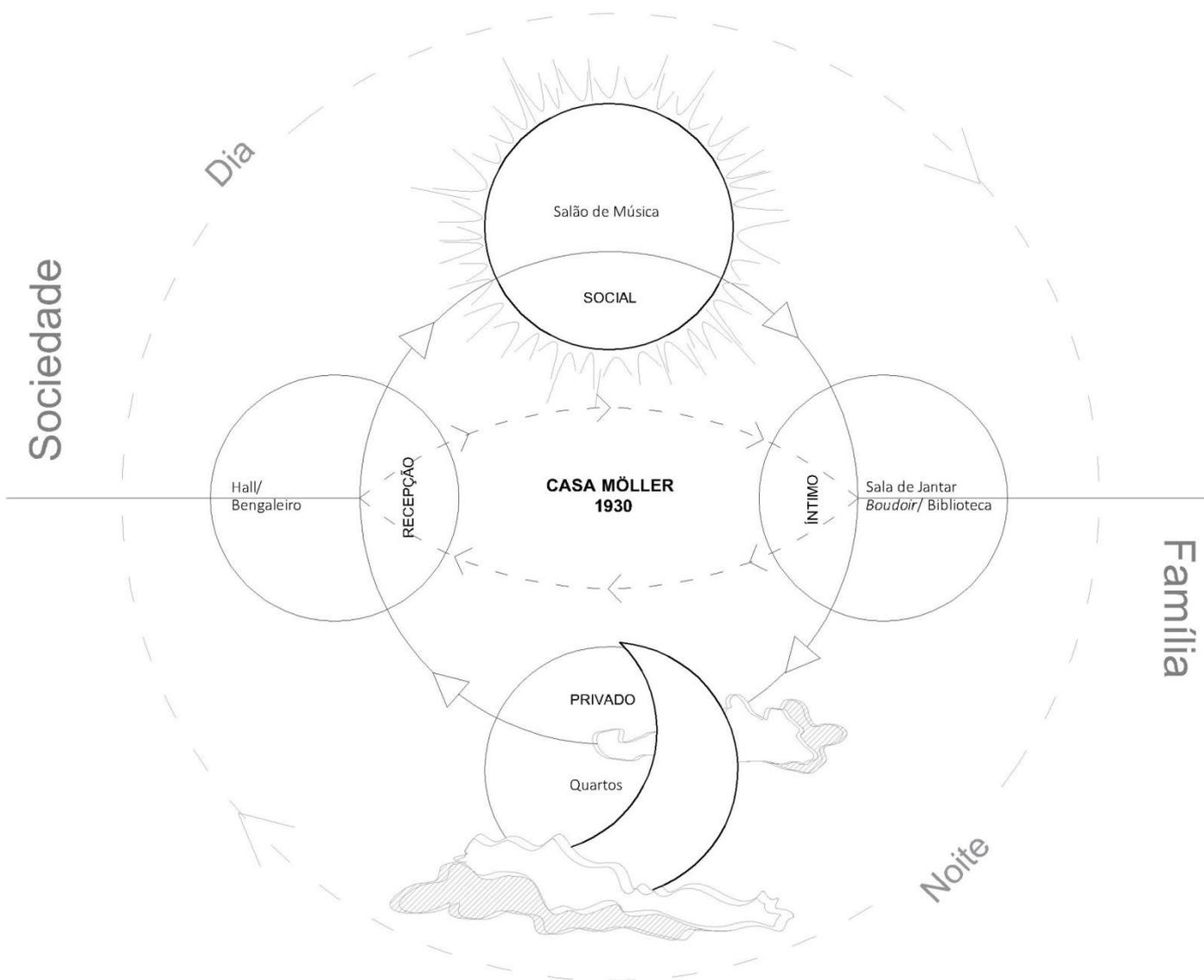
Neste contexto elaborei a minha interpretação em torno de três pontos chave que me pareceram comuns tanto na análise à obra de Loos como à herança romântica da arquitectura moderna. Estes pontos resumem-se na capacidade de ambos comentarem – não criando dogmas, regras ou cânones, nada dizendo no sentido que nada afirmam mas sim sugerem ou realçam. São “comentários” fruto de uma subjectividade pessoal e intuitiva. Este ponto conduz-nos ao segundo – o “fragmento”, carregado de individualismo e elementaridade, enfatizando a capacidade imaginativa e por sua vez subjectiva inerente á experiência. Tal abordagem leva a que seja impressa ou incorporada na obra tanto a personalidade como a cultura do sujeito. Reflecte-se, portanto, toda a selecção feita por este, todas as referências recolhidas sob a forma de “excerto” – o terceiro ponto, resumindo-se em catálogos de referências extraídas tanto da história como da cultura. Elementos e exemplos da actualidade que traduzem a sua linguagem, dando continuidade à tradição dentro de uma evolução subjectiva/intuitiva, uma actualidade sujeita á interpretação individualista do artista. Retira, de forma pessoal, apontamentos vagos que traduzam o essencial das suas intenções, sujeitando-a à sua própria interpretação.



57. Diagrama esquemático do percurso na casa Möller. Uma primeira fase de exploração seguida de uma fase de privação.

Os conceitos referidos serviram de fio condutor para a minha abordagem dos percursos, conferindo uma leitura romanceada dos interiores. É o percurso que descreve a arquitectura e a torna livre de interpretação. Já a diferença de cotas torna claro o aumento de contrastes entre divisões e conseqüente sentimento crescente de privacidade. É também nesse itinerário que se declaram as suas intenções, delineando uma nítida separação entre duas zonas da casa de funções distintas e com um tratamento personalizado. A zona social e a zona íntima. Esta separação entre a esfera pública e privada é, de facto, a continuidade de uma linguagem desenvolvida desde o exterior. A sobriedade e solidez que as fachadas conferem ao volume já por si demonstram o mesmo tipo de diferenciação, levando á interpretação de três níveis ou esfera distintas: da sociedade, da vida social e da vida familiar. Entre estes ambientes distintos são estabelecidas fronteiras ou camadas de filtragem e purificação destas zonas, definindo o seu grau de tensão e permeabilidade através de um jogo de interacções entre o social e o íntimo.

Numa primeira etapa – as fachadas – apresentam uma linguagem austera representativa da formalidade entre a vida social e a vida privada do sujeito. No entanto, ao longo de toda a robustez deste invólucro podemos nos deparar com uma simetria desconcertante das janelas. Um primeiro apontamento fugaz e tímido da linguagem que se desenrola no seu interior, onde é dado um tratamento mais detalhado e expressivo da função de cada divisão, através da disposição de mobiliário embutido, sofás e cadeiras. Já a segunda etapa ou esfera não passa por atravessar para espaços de maior intimidade, mas antes pelo contrário. A experiência vivida segue a sequência do íntimo da recepção (a entrada no santuário), para o social do salão e retomando uma intimidade crescente a começar na sala de jantar para os respectivos espaços do homem e da mulher e culminando na privacidade dos quartos. Após passar pelo bengaleiro – espaço neutro de recepção – somos comprimidos entre paredes espessas, conduzidos num movimento que nos entrega ao hall de mármore que se abre expondo o interior e colocando-o ao nosso dispor. Neste gesto, ao entrar no salão também ao mesmo tempo saímos de um interior robusto e espesso. Para trás fica um volume que se eleva numa base de mármore com uma fachada limpa no topo com uma pequena janela bastante expressiva dada a sua largura e tratamento da esquadria. Uma sala escura, vedada por cortinas, esconde-se por trás. Com esta abertura consegue



58. Diagrama do percurso da casa Müller em termos de vivências sociais e familiares. Relação entre dia e noite

conferir um forte sentimento de interioridade a esta massa que se expressa no cerne da casa. Este núcleo, envolto por elementos de circulação, distribuindo as divisões da casa como se terraços exteriores se tratassem. O interior emerge do interior. A relação interior/exterior, muito explorada ao longo do modernismo com recurso ao ferro, ao vidro e ao betão armado, revela-se aqui de forma introspectiva, com um tratamento similar de continuidade, contudo contida. Exterior e interior são aqui explorados numa nova perspectiva, entre social e familiar. A relação estabelece-se entre um interior íntimo e um exterior social, interpretando estas duas zonas como duas casas distintas, separadas e até de certa forma autónomas sem que se perca a sua relação intrínseca como a casa global, como parte de um todo. Separa assim a casa doméstica da casa social. Esta ideia é perceptível tendo em conta o sentido evolutivo das três casas analisadas. O núcleo a que me refiro desenvolve-se de forma cada vez mais acentuada, alcançando o seu carácter intimista e preservando uma certa autonomia em relação à casa em si como espaço reservado exclusivamente para a família. A sequência de entrada, imediatamente no piso inferior, pode complementar este núcleo como elemento de filtragem para ambas as “casas”, impondo-se como a primeira barreira entre social e privado.

Na perspectiva do **percurso** interno, este vai-se estagnando em torno deste núcleo familiar através de acessos estreitos em direcção a divisões que se expandem em espaços cada vez mais confinados. Até chegar aos espaços íntimos, protegidos da mesma maneira que a casa em si, numa robustez de paredes aparentemente espessas e pouco comunicante com o exterior mas suscitando um olhar controlador sobre a periferia, longe das imposições das necessidades modernas e criado devido a esse mesmo propósito – de se afastar de uma sociedade moderna mais presente na habitação doméstica.

Assim, a minha conclusão passa pelo entendimento do percurso como elemento que estabelece a separação entre estes dois ambientes. Deste modo, não deixo a interpretação ao mero caso da linguística arquitectónica mas também às experiências desenvolvidas na sequência dos ambientes, influenciando e até impondo estados de espírito num gesto de auto consciencialização do espaço apresentado. Nesta sequência, a casa envolve-se num crescente sentimento de privacidade que nos é descrita ao longo

do itinerário, até ser anulada pelo impedimento dos quartos, latente na cobertura plana e nas escadas de lance único. Este ambiente interior, mais escuro, no limiar da privacidade dos quartos e da intimidade dos espaços feminino e masculino, estabelece três fronteiras, entre social, íntimo e privado. O núcleo a que me refiro retorna-nos para a noção de casa como abrigo ou refúgio para o Homem da sociedade, dispondo-se como espaço de intimidade.

Bibliografia

Anderson, S.; Cacciari, M.; Lubbock, J.; Melchiorre, A.; von Moos, S.; Rossi, A.; Safran, Y.; Sibour, E. (1989). *Adolf Loos*. Barcelona: Editorial Stylos.

Colomina, B. (1992). *Sexuality and Space*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Colquhoun, A. (2002). *La Arquitectura Moderna: Una Historia Desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.

Corbusier, L. (1925). *Urbanisme*. Paris. Editora Crès.

D. F. Rauber. (Junho de 1969). The Fragment as Romantic Form. *Modern Language Quarterly*, 212-221.

Frampton, K. (1993). *História Crítica da Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Guimarães, F. (1977). *Poesia Romântica inglesa*. Porto: Editorial Inova.

Heynen, H. (1999). *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

Leatherbarrow, D. (Novembro de 2011). Unsettled Containers. *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, vol.12, 105 - 109.

Leatherbarrow, David. (2009). *Architecture oriented Otherwise*. New York: Princeton Architectural Press.

Loos, Adolf. (1993). *Escritos II, 1910-1932*. Espanha, Espanha: Biblioteca de Arquitectura el Croquis Editorial.

- Lustenberger, Kurt. (1998). *Adolf Loos*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Pinto, A., Alho, A., Moura, A., Henriques, A., Carvalho, C., Ramos, J., . . . Mestre, V. (2006). *Manual da Pedra Natural para a Arquitectura*. Lisboa: Direcção Geral de Geologia e Energia.
- Risselada, M. (1988). *Raumplan versus Plan libre - Adolf Loos and Le Corbusier, 1919 - 1930*. Delft: Delft University Press.
- Saltzman, A. (1991). *Adolf Loos*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.
- Serroy, J., & Lipovetsky, G. (2014). *O Capitalismo Estético na Era da Globalização*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- van Duzer, L., & Kleinman, k. (1994). *Villa Müller: A Work of Adolf Loos*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.
- Verhoeven, P. (Janeiro de 1983). (C. Blanc, Ed.) *Gazete des Beaux Arts*, 101.
- Wagner, O. (1988). *Modern Architecture: A guidebook for his students in this field of art*. Santa Monica, United States of America: The Getty Center.
- Zevi, B. (2004). *A Linguagem Moderna da Arquitectura* (3 ed.). (L. pignatelli, Trad.) Lisboa: Dom Quixote.

Créditos das Imagens

Capa. Desenho do autor.

1. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Josef-Hoffmann.jpg>
06-11-2016 Josef Franz Maria Hoffman (1870-1956).
2. https://pt.wikipedia.org/wiki/Henry_Van_de_Velde#/media/File:Henry_van_de_Velde_S.jpg
03-11-2016 Henry van de Velde, 1904.
3. https://pt.wikipedia.org/wiki/Karl_Kraus#/media/File:Karl_Kraus.jpg
20-10-2016 Karl Krauss (1874-1936).
4. https://es.wikipedia.org/wiki/Henry_Hobson_Richardson#/media/File:Hubert_von_Herkomer_1886_-_Portrait_of_Henry_Hobson_Richardson.jpg
20-10-2016 Henry Hobson Richardson (1838-1880).
5. https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Altenberg#/media/File:Peter_Altenberg1.jpg
12-02-2017 Peter Altenberg (1859-1919).
6. https://pt.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Wittgenstein#/media/File:Ludwig_Wittgenstein.jpg
20-10-2016 Ludwig Wittgenstein (1889-1951).
7. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Wittgenstein_haus.jpg
25-03-2017 A casa que Wittgenstein ajudou a construir.
8. http://etsavega.net/dibex/Kent_ilustres-e.htm
25-03-2017 Villa Mattei em Roma.
9. http://etsavega.net/dibex/Kent_ilustres-e.htm
25-03-2017 Desenho da casa Claremont.
10. https://en.wikipedia.org/wiki/Theo_van_Doesburg#/media/File:Theo_van_Doesburg_in_military_service.JPG
12-02-2017 Theo van Doesburg (1883-1931).
11. [https://en.wikipedia.org/wiki/Theo_van_Doesburg#/media/File:GUGG_Composition_in_Gray_\(Rag-time\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Theo_van_Doesburg#/media/File:GUGG_Composition_in_Gray_(Rag-time).jpg)
12-02-2017 Theo van Doesburg, composição em escalas de cinza, 1919.
12. https://pt.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Mies_van_der_Rohe#/media/File:The_Mies_van_der_Rohe%27s_Pavilion.jpg
12-02-2017 Pavilhão alemão na Feira Mundial de Barcelona por Mies van der Rohe (1929).
13. https://pt.wikipedia.org/wiki/Arnold_Sch%C3%B6nberg#/media/File:Arnold_Schoenberg_la_1948.jpg
20-10-2016 Arnold Schönberg (1874-1951).
14. https://en.wikipedia.org/wiki/Alban_Berg#/media/File:WP_Alban_Berg.jpg
20-10-2016 Alban Berg (1885-1935).
15. https://en.wikipedia.org/wiki/William_Shenstone#/media/File:William_Shenstone_by_Edward_Alcock.jpg
03-11-2016 William Shenstone (1714-1763).
16. https://pt.wikipedia.org/wiki/Alexander_Pope#/media/File:Alexander_Pope_by_Michael_Dahl.jpg
03-11-2016 Alexander Pope (1688-1744).
17. http://www.wikiwand.com/es/Camillo_Sitte
23-03-2017 Camillo Sitte (1843-1903).
18. <http://landedfamilies.blogspot.pt/2017/01/245-attwood-later-freeman-attwood-of.html>
23-03-2017 Planta do parque *The Leasowes*.
19. <http://landedfamilies.blogspot.pt/2017/01/245-attwood-later-freeman-attwood-of.html>
23-03-2017 *The Leasowes*.
20. <http://landedfamilies.blogspot.pt/2017/01/245-attwood-later-freeman-attwood-of.html>
05-04-2017 *The Leasowes* em 1795, imagem da *British Library*.
21. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Oskar_Kokoschka#/media/File:Oskar_Kokoschka_\(1963\)_by_Erling_Man delmann.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Oskar_Kokoschka#/media/File:Oskar_Kokoschka_(1963)_by_Erling_Man delmann.jpg)
05-04-2017 Oscar Kokoschka (1886-1980).

22. https://austria-forum.org/af/Biographien/Hofmann%2C_Werner
05-04-2017 Werner Hofmann (1928-2013).
23. <https://pronountrouble2.wordpress.com/2010/01/14/my-favorite-things-7-books/>
05-04-2017 *The Early Paradise – Art in the Nineteenth Century.*
24. https://es.wikipedia.org/wiki/William_Wordsworth#/media/File:William_wordsworth.jpg
05-04-2017 William Wordsworth (1770-1850).
25. https://en.wikipedia.org/wiki/William_Kent
07-06-2017 William Kent (1685-1748).
26. Desenho do autor.
27. Desenho do autor.
28. Desenho do autor.
29. <https://www.architonic.com/en/story/susanne-junker-adolf-loos/7000419>
07-06-2017 Alcova da casa Möller.
30. <http://www.adamguzdek.cz/texty/eseje/meritko-obytneho-prostoru/>
07-06-2017 Casa Müller. Zona de estar do salão.
31. <https://forumdacasa.com/discussion/42586/41/reflexao-e-discussao-de-gostos-o-je-ne-sais-quoi-que-se-explica/>
07-06-2017 Alcova com sofás no interior do *Boudoir* da casa Müller.
32. <https://www.pinterest.pt/pin/377246906255970466/>
07-06-2017 *Boudoir* da casa Müller.
33. <http://www.muzeumprahy.cz/1094-mullerova-vila/>
07-06-2017 Enquadramento do *hall* de mármore.
34. <https://tr.pinterest.com/pin/463518986625858956/>
07-06-2017 Enquadramento do *hall* de mármore.
35. <https://www.pinterest.pt/pin/311100286739333440/>
03-06-2017 Casa Rufer (1922).
36. <http://pietmondriaan.com/tag/home/>
03-06-2017 Casa Rufer (1922). Vista sobre o *Hall* de recepção.
37. <http://www.hietzing.at/Bezirk/geschichte2.php?id=323>
03-06-2017 Casa Rufer. Abertura entre salão de música e sala de jantar.
38. <https://pedemonte1.files.wordpress.com/2010/08/presentacion-003.jpg>
28-07-2016 Casa Möller (1928) Enquadramento da sala de jantar.
39. https://s3.amazonaws.com/classconnection/632/flashcards/3379632/png/screen_shot_2014-10-16_at_82056_pm-1491B7D501714BA191D.png
28-07-2016 Casa Möller (1928) Alcova com sofás e acesso à biblioteca.
40. Desenho do autor.
41. Desenho do autor.
42. <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/villa-moller/>
05-06-2017 Alçado principal da casa Möller (1928).
43. <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/villa-moller/>
05-06-2017 Alçado das traseiras da casa Möller (1928).
44. Desenho do autor.
45. Desenho do autor.
46. [http://2.bp.blogspot.com/_xquvcRR81UU/VBgPDDLf11I/AAAAAAAAAHh8/ARaQdZc2SlS/s1600/La%2BVilla%2BM%C3%BCller%2Breci%C3%A9n%2Bconstruida.%2BPraga%2B\(1930\).jpg](http://2.bp.blogspot.com/_xquvcRR81UU/VBgPDDLf11I/AAAAAAAAAHh8/ARaQdZc2SlS/s1600/La%2BVilla%2BM%C3%BCller%2Breci%C3%A9n%2Bconstruida.%2BPraga%2B(1930).jpg)
28-07-2016 Casa Müller vista traseira. Alçado Nordeste.
47. https://rosswolfe.files.wordpress.com/2014/03/casa_muller_praga_1930_adolf_loos.jpg?w=1081
28-07-2016 A Villa Müller recém construída. praga (1930).
48. Desenho do autor.
49. Desenho do autor.

50. <https://www.pinterest.pt/pin/272608583672345415/>
28-07-2016 Casa Müller (1928). Vista para o hall de mármore.
51. <https://www.pinterest.pt/pin/26599454019408508/>
28-07-2016 Hall de mármore e muro que cobre as escadas.
52. <https://www.pinterest.pt/pin/26599454019408515/>
28-07-2016 Acesso secundário ao *Boudoir*.
53. Desenho do autor.
54. Desenho do autor.
55. Desenho do autor.
56. Desenho do autor.
57. Desenho do autor.
58. Desenho do autor.

