UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação da Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em
Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração: História e
Fundamentos da Arquitetura e do
Urbanismo

São Paulo: 2 de março de 2017

DENIS JOELSONS

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Wisnik

ARQUITETURA E LUTO NA OBRA DE ADOLF LOOS

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

JOELSONS, Denis. Arquitetura e luto na obra de Adolf Loos / Orientador Prof.
Dr. Guilherme Teixeira Wisnik. – São Paulo, 2017. 227f.: il.
Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2017.

AGRADECIMENTOS

Escrevo estas linhas após muitas horas sem dormir. Espero que minha falta de organização não se tome por ingratidão. Não serei capaz de fazer justiça a todos que me apoiaram nessa jornada. Já penso na oportunidade de remedar estes agradecimentos.

Agradeço a todos que contribuíram de alguma forma com as reflexões presentes neste trabalho:

O colega colombiano Jonathan Murilo Salcedo, foi quem primeiro me chamou a atenção para a obra de Adolf Loos, em 2007. O argentino Facundo Lopez me acompanhou na viagem em que visitamos algumas obras do arquiteto. O amigo Francesco Perrota Bosch discutiu comigo algumas questões do trabalho e me ajudou muito com as formalidades do texto acadêmico.

Pedro Viana Gomes Pena, amigo de infância, me trouxe, de viagem, livros importantíssimos para o trabalho.

Tive a sorte de contar com o apoio fundamental dos professores Joana Mello, Fernanda Fernandes, Rafael Urano, Luciano Migliaccio, Ricardo Marques Azevedo, Daniele Pisani, Vera Pallamin, Vladimir Bartalini, Agnaldo Aricê Farias, e Luiz Recaman.

Zé Lira, Ana Barone pelas observações importantes na banca de qualificação.

Meu orientador Guilherme Wisnik, é o principal responsável pelas qualidades deste trabalho. A abrangência de suas ideias fez com que eu me interessasse pela história da arquitetura cruzada com outras disciplinas. Seu incentivo constante me encorajou a deixar o pragmatismo da prancheta e para pensar a arquitetura como plataforma de entendimento do mundo. Sem seu suporte e incentivo, provavelmente eu nunca faria o mestrado, e só posso agradecer por sua disposição e interesse.

Pelos problemas do material apresentado eu me responsabilizo. Me sinto um pouco menos inexperiente na conclusão deste trabalho.

Meus pais, Marisa Cohen e Sergio Joelsons, foram compreensivos com minha ausência e sempre me ajudaram. Meus sogros, Seiji Uchida e, sobretudo, Lia Baraúna – mais familiarizados com a academia – acompanharam e suportaram o trabalho mais de perto. Lia revisou todos os textos e impediu verdadeiros deslizos. Seiji, psicanalista, me ajudou muito com as ideias de Freud.

Thais Pellicciotti discutiu comigo o trabalho e me fez escrever mais ao me fazer falar.

Minha mulher, Gabriela Baraúna Uchida, esteve ao meu lado o tempo todo. Dando o maior apoio que eu poderia receber, em todas as esferas. Não sei como agradecer.

Dedico à ela este trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO.....	8
ADOLF LOOS E SEU TEMPO: O FANTASMA DA TRADIÇÃO	11
RAUMPLAN E AGORAFOBIA: HABITAÇÃO E CIDADE.....	45
A URNA E O URINOL: AS MERCADORIAS NO TERRITÓRIO DA INDISTINÇÃO	77
EPÍLOGO	101
APÊNDICE - HERANÇA EM DISPUTA: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	108
BIBLIOGRAFIA.....	122

RESUMO

O presente trabalho propõe a leitura da obra de Adolf Loos (1870-1933) através das transformações históricas que marcaram a Europa na passagem da segunda metade do século XIX à primeira do século XX. A complexidade de sua obra é uma expressão privilegiada para o entendimento das contradições instauradas no período. Por um lado, o fôlego de suas ideias é dado pela persistência de problemáticas que surgiram no século XIX; por outro, parte de sua obsolescência também se explica pela resistência que Loos apresentou a tais mudanças. Transformações que ele identificou como perdas.

O tema da perda permeia toda sua produção: nos edifícios, por vezes ele figura na justaposição de elementos contraditórios (tradição ou modernidade), por outras na cisão irreparável entre interior e exterior (público ou privado) e, em alguns casos, o uso de espelhos e aberturas simetricamente dispostas cria uma tensão de ambiguidade entre espaço e imagem (realidade e representação).

O eixo de leitura proposto nesta dissertação se estabelece a partir das reações do arquiteto às perdas impostas por sua época. A obra estudada é interpretada como um trabalho de luto. Textos e edifícios representativos do pensamento de Adolf Loos são investigados à luz de algumas reflexões de importantes pensadores da cultura europeia do período, como Walter Benjamin, Camilo Sitte, Georg Simmel e Sigmund Freud. A abordagem se dá através de três temas centrais: a morte da tradição, a perda de vitalidade no espaço público das metrópoles e a decadência da experiência subjetiva.

Palavras-chave:

Adolf Loos; modernidade; arquitetura; arte; tradição; mercadoria; imagem; interior; domesticidade; agorafobia; século XIX.

ABSTRACT

It has been over a century since Adolf Loos's (1870-1933) most famous works, such as *Ornament and Crime* (1908) and Goldman & Salatsch building (1911), came to fruition. And, in spite of that, the contradictory nature of his legacy as an architect and writer still fuels and replenishes the debates and investigations of scholars to this day.

This dissertation proposes a look at Adolf Loos's works through the historical transformations that characterized the transition of the second half of the nineteenth century to the twentieth century. The complexity of his production is a powerful expression of the contradictions that established this period. On one hand, the perseverance of his ideas comes from the persistence of issues that were originated on the nineteenth century, on the other; his obsolescence can also be explained by his opposition to the changes that came along with the new century. Loos identifies these changes as losses.

Loss is a theme that impregnates all his production. In his architecture it often surfaces as contradictory elements (tradition and modernity) overlapping one another, or, at times, as an irreparable rupture between interior and exterior (public and private), and in some cases he creates a tension of ambiguity between space and image (reality and representation) by the use of mirrors and symmetrically opposed openings.

It is this demeanor, and his reactions to the losses imposed by his time, that will be the axis that guides this dissertation. We can interpret many signs in his work as symbols of mourning. We investigate writings and buildings that represent his thought through the light of important contemporary thinkers of occidental culture, such as Walter Benjamin, Georg Simmel, Camilo Sitte e Sigmund Freud. We will approach his production by three lines: the death of tradition, the loss of vitality of public spaces in the metropolis and the decadence of subjective experience.

Keywords:

Adolf Loos; modernity; architecture; art; tradition; merchandise; image; interior; domesticity; agoraphobia; nineteenth century.

INTRODUÇÃO

Adolf Loos - Drawing by Oskar Kokoschka (1910).

Todos esses jovens fotógrafos que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte. É o modo como nosso tempo assume a Morte: sob o álibi denegador do perdidamente vivo, de que o Fotógrafo é de algum modo o profissional. Pois a Fotografia, historicamente, deve ter alguma relação com a "crise de morte", que começa na segunda metade do século XIX.

Roland Barthes, *A câmara clara* [1980]

Algumas das realizações mais influentes de Adolf Loos (1870-1933), como o ensaio *Ornamento e Crime* (1908) e o edifício Goldman & Salatsch (1911), já completaram mais de um século; no entanto, a obra do arquiteto e escritor continua sendo debatida e interpretada por uma série de especialistas dos campos da história e da arquitetura. A natureza contraditória de seu legado realimenta continuamente a discussão.

A perenidade deste interesse não é apenas uma legitimação do objeto de estudo, mas uma questão que merece investigação própria. De certa maneira, Loos parece ter cumprido a sua própria profecia, de que o seu trabalho perduraria por mais tempo do que o de seus contemporâneos, porque seria divulgado de forma oral e escrita, e não através de fotografias em revistas de arquitetura.¹ Até hoje Loos é mais conhecido por seus escritos do que por seus edifícios. Diversos autores procuram explicar seus edifícios buscando apoio em seus textos, porém é difícil comprovar o nexo entre eles. A ênfase na obra escrita obliterou o conhecimento de sua arquitetura. Se é inegável que a influência dos ensaios teve maior alcance, a relevância de Adolf Loos na atualidade se deve sobretudo à complexidade de seus edifícios.

No Brasil, a obra de Loos é largamente desconhecida. Por aqui seu nome ainda figura da mesma maneira em que foi empregado nos primeiros manuais de arquitetura moderna. Ele é lembrado sobretudo como o homem que aboliu a ornamentação – uma interpretação equivocada que o próprio arquiteto buscou reparar.²

Para compreender melhor o objeto, realizamos um levantamento bibliográfico das diversas abordagens de sua obra ao longo dos anos. As reflexões despertadas pela historiografia da obra de Loos encontram-se no apêndice deste trabalho. Munido das interpretações que mais me interessaram, retomei o contato com as fontes primárias da pesquisa: os textos e projetos arquitetônicos de Adolf Loos. Em determinado momento percebi que nos aspectos mais intrigantes de sua arquitetura era possível reconhecer as contradições de sua época. As transformações históricas do século XIX foram naturalizadas para nós; de tal modo que, inicialmente, foi difícil compreender o peso de algumas querelas e disputas caras ao arquiteto. Certas bandeiras pertencem a batalhas perdidas há tanto tempo que seus questionamentos nos parecem incrivelmente exagerados.

¹ LOOS, Adolf. *Arquitectura* (1910) pp.225-6 In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Trad. Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972

² “Faz vinte e seis anos que afirmei que, com a evolução da humanidade, o ornamento desapareceria dos artigos de consumo[...] Nunca insinuei, com isso, o que os puristas têm exigido ad absurdum, isto é, que o ornamento tenha de ser suprimido sistematicamente e de maneira consequente, Apenas que onde, por exigências da época, ele já desapareceu, não poderá mais ser restaurado” _____. *Ornamento y educación*(1924) In: Op. Cit. p.53.

A recorrência de temas fúnebres nos escritos e na arquitetura de Loos – que projetou o próprio túmulo – me fez pensar que a morte seria um bom tema de articulação dos assuntos abordados. A morte não é pensada aqui no sentido do óbito pessoal, tampouco o luto é tratado no sentido clínico de sentimento individual. Estes conceitos foram empregados em um sentido expandido, ainda que inspirado nas considerações traçadas por Freud em *Luto e Melancolia*.

As mortes abordadas neste trabalho têm um sentido de perda social. O que foi extraviado nas voltas da história é retomado como tema na obra de Adolf Loos. A retomada traz o espírito do luto, ela se realiza como impossibilidade.

Os capítulos se dividem pelas perdas. O sumário é uma espécie de obituário dos padecimentos coletivos, sentidos no âmbito da sociedade. A questão que ilumina a obra do arquiteto é a maneira com que cada uma destas ausências foi incorporada em sua produção, consciente ou inconscientemente. Como luto ou melancolia.

O primeiro capítulo aborda os escombros da tradição sob a objetividade da história, uma disciplina então recém inventada. Os planos coletivos da tradição e da história são pensados conjuntamente aos planos subjetivos da lembrança e do esquecimento.

O segundo trata da atrofia do espaço público e da hipertrofia do interior doméstico. O diagnóstico de uma nova patologia, um mal estar sentido no ambiente urbano, é associado ao desenvolvimento de novas formas da arquitetura residencial.

O terceiro explora a erosão do domínio privado com o desgaste trazido pelo agente imaterial da imagem, nas mercadorias, fotografias e na publicidade. Uma série de considerações de Richard Sennett acerca do surgimento das lojas de departamento foi importante para o desenvolvimento deste capítulo; assim como sua narrativa das transformações no espaço urbano das capitais europeias, fundamental para o segundo capítulo, que complementou as considerações do urbanista Camillo Sitte.

O eixo proposto nesta divisão explora o pensamento de Adolf Loos em relação às dimensões do tempo, do espaço e do objeto.

Ao epílogo couberam algumas reflexões a partir do percurso construído neste trabalho.

ADOLF LOOS E SEU TEMPO: O FANTASMA DA TRADIÇÃO

A lembrança é a relíquia secularizada

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* [1939]

As sociedades antigas procuravam fazer com que a lembrança, substituto da vida, fosse eterna e que pelo menos a coisa que falasse da Morte fosse imortal: era o Monumento. Mas ao fazer da Fotografia, mortal, o testemunho geral e como que natural "daquilo que foi", a sociedade moderna renunciou ao Monumento.

Roland Barthes, *A câmara clara* [1980]

Para alcançar sua grandeza, a arquitetura deve ser esquecida, ou constituir apenas uma imagem de referência confundida com as memórias

Aldo Rossi, *Autobiografia científica* [1981]

No interior do Panteão romano encontramos um espaço estático. Firmado em eixos rígidos de simetria e descritível por sua clareza geométrica. Este espaço é completamente apartado do movimento mundano das calçadas da cidade. À exceção do brilho residual que vaza pelo pórtico de entrada (voltado atipicamente para o norte), a única fonte de luz do grande salão vem da abertura circular no topo da cúpula. Por conta de sua planta circular, a impressão que se tem de seu interior é praticamente a mesma, independentemente da posição em que nos encontramos. Este espaço esférico é um paradigma de perfeição e unidade, e como tal ele não participa do tempo que transcorre naturalmente. O panteão remete a todas as épocas, ele é um edifício atemporal, uma representação do tempo, um monumento funerário. Seu espaço é uma ideia. Adolf Loos escreveu que “a boa arquitetura pode ser descrita, não é necessário desenhá-la. O Panteão pode ser descrito.”³ No entanto há algo de dissonante nessa construção modelar: se seguirmos a direção ditada pelas nervuras da cúpula, notaremos o desencontro desta trama com o ritmo dos vãos logo abaixo do friso. A desarmonia neste eixo é sugestiva. Nos indica que a correspondência entre o mundo celeste da cúpula e o plano terrestre, na fachada do perímetro interno, não é perfeita.

A primeira obra de porte de Adolf Loos, a construção que lhe deu notoriedade, foi o edifício que projetou na Michaelerplatz, uma importante praça de Viena, na esquina oposta ao palácio imperial de Hofburg. A Looshaus – como a obra ficou conhecida – tem como aspecto marcante a separação, muito destacada, entre a base comercial e os andares residenciais. O embasamento do edifício é inteiramente revestido em mármore cipolino, e dispõe de um pórtico com quatro colunas toscanas. Suas aberturas demonstram um cuidado especial; as vitrines do térreo são coordenadas com as bay windows do mezanino, nos recessos dessas surgem pares de colunas menores. Os andares residenciais estão caracterizados apenas por uma trama regular de janelas quadradas, todas idênticas. A superfície da parte superior do edifício é simplesmente rebocada com uma massa clara. Para sublinhar a diferença entre o uso comercial, ligado à vida urbana, e as habitações, de natureza privada, o arquiteto recorre ainda a um artifício insólito: a cadência das colunas no embasamento está descompassada da trama das janelas nos pavimentos superiores. Essa incompatibilidade entre as linhas verticais da Looshaus é, claramente, uma alusão ao Panteão.⁴ Mas, se no monumento romano a linha divisiva é uma espécie de horizonte

³ KULKA, Heinrich. *Adolf Loos - Das Werk des Architekten*. Viena: Shroll, 1931. p. 18 apud: POGACNIK, Marco. *Adolf Loos e Vienna* Macerata: Quodlibet, 2012 p. 114

⁴ Não há nada de casual na falta de correspondência entre as colunas do embasamento do edifício Looshaus na Michaelerplatz e os vãos das janelas na parte superior. Fotos da construção comprovam que as colunas de mármore cipolino não têm qualquer papel estrutural e uma série de croquis da fachada apontam a intenção de trabalhar com ritmos

dissonantes. Capitel e base em bronze, como na descrição em *História Natural* de Plínio Em seu livro *Adolf Loos e Vienna*, Marco Pogaknic toma tais indícios para sustentar a hipótese de que o arquiteto vienense faz, de fato, uma citação culta do Panteão romano no prédio da Michaelerplatz.

que caracteriza a alegoria celeste da cúpula, no edifício de Viena, por sua vez, essa divisão traz uma alegoria terrena, secularizada. Como homem moderno, Loos não projeta seu ideal de integridade ou unidade na eternidade da mística religiosa (que desce do céu), mas direciona esse impulso aos mistérios (que emergem da terra) da própria história, sedimentada no embasamento rochoso e na colunata.

Não se reporta, portanto, ao passado recente, mas ao fluxo interrompido de uma tradição que ele identifica como a verdade única, alicerce firme e estável para todo desenvolvimento cultural.⁵ Já que, através da tradição, o tempo talhou lentamente as formas num aperfeiçoamento análogo à evolução das espécies e, portanto, de alguma forma divino.

Ao longo de toda a sua trajetória o tema da tradição descontinuada se faz presente. Veremos adiante como essa perda é trabalhada nos escritos e edifícios feitos pelo arquiteto. Vejamos, por exemplo, essa passagem do seu texto “Arquitetura”, escrito em 1910:

Você gostaria de me acompanhar até as margens de um lago nas montanhas? O céu é azul, a água verde e tudo reside em profunda calma. As montanhas e as nuvens se refletem no lago, assim como as casas, granjas e capelas. Elas não parecem obra das mãos do homem, parecem mais ter surgido da oficina de deus. Assim como as montanhas e árvores, as nuvens e o céu azul. Tudo emana beleza e paz...

E ali? O que é aquilo? Um tom dissonante nessa paz, uma estridência desnecessária. Em meio às casas dos camponeses – que não foram feitas por eles, mas por deus – há um chalé. A obra de um arquiteto. É um bom ou um mal arquiteto? Não importa. Sei apenas que a paz, a calma e a beleza desapareceram.⁶

Quais são as intenções de Adolf Loos quando nos convida a tal passeio? Pelo que conhecemos de sua obra, ele não pretende restituir a paisagem idílica de um paraíso pré-moderno, ou pelo menos é suficientemente lúcido em admitir que não há retorno a esse tempo

⁵ “Em vez de seguir falsas frases feitas como *arte popular*, é preciso tomar uma decisão e por fim voltar à única verdade que sempre predico: à tradição.” LOOS, Adolf. *El Arte Popular* (1914) p.239 In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Trad. Lourdes Cirlot e Pau Pères. Barcelona: Gustavo Gili, 1972

⁶ LOOS, Adolf. *Arquitectura* (1910) p. 221, op.cit.

congruente: não importa se a nova casa é construída por um arquiteto bom ou não, a paisagem harmônica do lago será profanada de qualquer maneira por suas ‘invenções’.

O arquiteto, como quase todos os demais habitantes da cidade, não possui cultura. Lhe falta a segurança do camponês, que tem dita cultura. O habitante da cidade é um desenraizado. Chamo de cultura o equilíbrio entre o interior e o exterior do ser humano, que garante um modo sensato de agir e pensar.⁷

Qualquer arquiteto, bom ou mal, é incapaz de conceber uma casa com a indiferença autêntica do camponês. Os valores inconscientemente internalizados pela tradição construtiva popular, existentes no camponês, foram substituídos pela imposição autoconsciente das categorias estéticas, que marcam a especialização do arquiteto. O que Adolf Loos chama de falta de cultura, de desequilíbrio, é a perda de uma base comum, compartilhada, de produção e recepção cultural. Ao que tudo indica, os romanos tinham uma ideia bastante clara do que era a sua cidade, de quais eram os seus edifícios representativos, e de que hierarquia simbólica se estabelecia entre eles. Assim como os gregos ou os europeus da idade média.

Com efeito, a autenticidade do vernáculo não está mais ao alcance dos arquitetos das grandes cidades e, para Loos, a tentativa de remediar essa perda com o emprego frívolo de estilos antigos incorria na mesma ilegitimidade, atestando a mesma falta de cultura, já que as formas verdadeiras da antiguidade se desenvolveram tão irrefletidamente que seus construtores – como os camponeses - nunca tiveram qualquer consciência do estilo em que construíam:

A história da humanidade não apresentava, até então, nenhum período carente de cultura. A criação deste tipo de período estava reservada aos cidadãos da segunda metade do século XIX. Até agora a evolução de nossa cultura havia sido contínua. Se obedecia à época e não se prestava atenção ao futuro nem ao passado.

Mas então surgiram os falsos profetas. Disseram: que vida mais horrível e entediante é a nossa! E reuniram todos os objetos de todas as culturas, os colocaram em museus e disseram: veem, isto é beleza. Vocês, no entanto, têm vivido entre coisas deploráveis e feias.⁸

⁷ Idem. p. 222

⁸ Ibidem

Reichsratsstrasse, Viena [1908]

Em “A cidade Potemkin”⁹, o arquiteto associou o emprego de diferentes estilos históricos na construção dos ‘palacetes’ residenciais da *Ringstrasse* às falsas cidades erguidas em papelão pintado, na Rússia, para dar a impressão de desenvolvimento aos olhos da tsarina Catarina, no século XVIII. Os burgueses da *Ring* queriam se fazer passar por aristocratas, enobrecendo-se com o empréstimo de diferentes linguagens ornamentais dos palácios do passado. Os edifícios de apartamentos para diversas famílias estavam fantasiados de mansões da nobreza, copiando também destes edifícios uma aparência que trazia uma lógica inadequada de diferenciação dos pavimentos: os estábulos no térreo, os serviços à meia altura, no primeiro pavimento o pé-direito alto abrigava as áreas sociais e sobre ele ficavam os dormitórios. Um cardápio de estilos *de todas as culturas* deveria encobrir a falta de segurança (social e cultural) da burguesia vienense. Afinal nada mais esperado da burguesia, classe social emergente, do que aspirar aos modelos da velha nobreza aristocrática. Ainda que estes modelos sejam o mascaramento de sua condição histórica, o disfarce estilístico é a maneira de assegurar-se de seu domínio econômico, de legitimação social. Loos achava inaceitável que esse pot-pourri de

⁹ LOOS, Adolf. *La ciudad de Potemkin*(1898) p. 206 op.cit.

estilos pudesse ser justamente a afirmação de uma burguesia segura de si. A instrumentalidade das construções para o mercado especulativo, de venda ou aluguel, sempre deixará transparecer a indiferença econômica intrínseca ao propósito destes edifícios urbanos. E, para o arquiteto, essa indiferença era uma condição da época que não deveria ser tratada como tabu: “O especulador imobiliário rebocaria por completo a fachada, de cima a baixo. Isso é o que custa menos; e assim atuaria de modo mais autêntico, melhor e mais artístico.”¹⁰

Palácio Herbenstein (ao centro), Carl König, Viena [1897]

Sua defesa do especulador, que soa tão absurda para nós, não se trata de uma fé ingênua de que lançar-se sem freios ao pragmatismo mais tacanho poderia restituir algo da espontaneidade pré-moderna e inconsciente da arquitetura antiga ou vernacular. Ela representa, antes, ao meu ver, uma lucidez rara para o período, compreendendo que o vazio da modernidade não pode ser transposto com a invenção de um novo estilo, ou com a estetização dos produtos industriais. Quando escreve que o homem moderno, consciente da *superioridade artística* dos ornamentos antigos, reconhecerá a degradação nos ornamentos modernos,¹¹ Adolf Loos não está apenas condenando a invenção de novos ornamentos, mas apontando que a opção estilística vinha associada ao recalque das novas condições impostas aos arquitetos.

¹⁰ Op. Cit p. 207

¹¹ LOOS, Adolf. *Ornamento y Delito* (1908) p.49 In: op.cit.

O indivíduo, como tal, é incapaz de criar uma forma; assim como o arquiteto. Esse tenta, no entanto, realizar esta impossibilidade uma e outra vez, e sempre com resultados negativos. A forma, ou o ornamento, são o resultado de um trabalho inconsciente, em conjunto, dos homens de todo um setor da civilização.¹²

Quero insistir nessa identificação entre tradição e inconsciente, e em sua obliteração pela suposta consciência estética dos arquitetos, porque ela pode nos ajudar a esclarecer o que está em questão quando Adolf Loos invoca a tradição, e em que implica sua condenação da arquitetura eclética, de apelo historicista.

No texto “Além do princípio do prazer”, de 1920, Freud estabelece uma relação de incompatibilidade entre memória e consciência.¹³ A função da memória, no sentido de memória involuntária, seria a de registrar os estímulos recebidos pelo organismo, e guardar suas experiências e impressões no âmbito do inconsciente. A consciência surgiria no lugar da memória, em substituição a tais registros, como uma defesa do organismo contra a força dos estímulos, dos choques do mundo exterior a que somos todos submetidos. Então a lembrança consciente surgiria justamente como uma forma de esquecimento, substituindo e ocultando o registro mnemônico das experiências vividas que permanecem latentes no inconsciente.

Para Loos, perdemos nossa herança mais valiosa: o saber fazer dos antigos mestres construtores, a franqueza de suas obras despretensiosas e lógicas, que marcaram as épocas passadas irrefletidamente, sem que seus produtores – majoritariamente anônimos – jamais houvessem confabulado qual o real “estilo” de seu tempo. A divisão do trabalho e a especialização do arquiteto, do arqueólogo, do historiador forjaram a consciência estética, a separação do julgo e do fazer, *do agir e do pensar*. A erudição cultivada e transmitida pelo saber livresco é a formalização dessa consciência que vem substituir o saber inconsciente, até então herdado pelas sucessivas gerações, sob a forma da tradição. Dessa perspectiva, a catalogação dos estilos e formas antigas de construção, nos numerosos inventários do século XIX – tão utilizados pelos arquitetos ecléticos –, foi o atalho mais curto para o esquecimento da tradição.

Ainda segundo Freud, os processos psíquicos inconscientes são atemporais, ou seja, nesses registros não há qualquer ordenação temporal, pois a própria ideia de tempo não se aplica

¹² LOOS, Adolf. *Ornamento y Educación* (1924) p. 52 In: op.cit.

¹³ “Embora esta não seja absolutamente uma consideração decisiva, pode nos levar à conjectura de que tornar-se consciente e deixar traço de lembrança são incompatíveis dentro do mesmo sistema.” FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer* p. 144. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas vol. 14* São Paulo: Companhia das Letras, 2010

Refinaria de açúcar Hrusovany (ao fundo), Adolf Loos, Rohbach [1919]

Interior da Villa Strasser, Adolf Loos, Viena [1919]

a eles.¹⁴ Assim como seria absurdo, ao menos para Loos, afirmar que existe uma determinada tradição do século XVII e outra do século I, por exemplo. A *tradição* é atemporal, ainda que se transforme. Grandes construtores dos mais diversos períodos se reportam à ela. “Um pensamento comum têm unido a todos os grandes arquitetos. Eles pensam: eu construo como os antigos romanos construiriam”¹⁵ A atemporalidade da tradição a protege da obsolescência que avulta sobre as construções ‘modernas’. É por esse viés que o arquiteto vienense condena a invenção de novos ornamentos, mas legitima o uso do ornamento histórico.

Walter Benjamin reconheceu uma afinidade importante entre a teoria freudiana, da relação entre memória e consciência, e a distinção central em Marcel Proust de ‘memória voluntária e involuntária’.¹⁶ Nas reflexões de Proust, o esforço para lembrar-se do próprio passado, nos confina no âmbito das informações sobre este período, em dados objetivos, na enumeração de fatos ocorridos. Assim, a memória trazida pelos apelos da atenção não é capaz de evocar o passado, ela transmite apenas informações que não carregam nenhum traço do que nos acometeu no passado, daquilo que Benjamin chama de experiência. Essas vivências estão fora do alcance de nossa inteligência. No entanto, se tivermos sorte, algo aparentemente insignificante pode abrir uma brecha nas sentinelas da consciência e desencadear a ‘memória involuntária’ que é capaz de nos transportar ao passado com a vivacidade das sensações que o momento então nos desencadeou. Em tal reconstituição, de todo oposta à memória voluntária, os dados gerais deste passado não são apenas imprecisos mas irrelevantes. O gatilho que permite a Proust reviver o seu passado é o sabor de um bolinho que comeu na infância - a *madeleine*. Nas mãos de Benjamin, a *madeleine* de Proust e o inconsciente teorizado por Freud saem da perspectiva privada do indivíduo e se tornam instrumentos de compreensão histórica. “As inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, esse caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência.”¹⁷

Nessa redução participam ao menos dois aspectos das transformações sociais recentes. De um lado, na vida do habitante das metrópoles, os choques sofridos aumentaram muito em intensidade e frequência, fazendo com que o homem da cidade grande tenha de lidar com uma variedade infinitamente maior de estímulos do que aquele que vive no campo. A aceleração da vida urbana, suportada por novos inventos tecnológicos, como a luz elétrica, o transporte

¹⁴ Op. Cit. p. 147

¹⁵ LOOS, Adolf. *Arquitectura* (1910) p.231, op. cit.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* pp.107-109 in: BENJAMIN, Walter. Walter Benjamin: obras escolhidas vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1995

¹⁷ Idem p.106

Adolf Loos segurando uma cadeira Thonet [sem data]

motorizado e os aparelhos telefônicos, provocou uma hipertrofia do aparato intelectual que deve bloquear tais estímulos: a consciência. De outro lado, a defesa contra os estímulos, o bloqueio que nos impede de assimilar os acontecimentos à nossa própria experiência, não reside mais exclusivamente na consciência individual, seus mecanismos não são mais pessoais, mas substitutos que intervêm entre nossa consciência e os objetos. O exemplo predileto de Benjamin acerca destes mecanismos substitutos são os jornais. Os princípios da informação jornalística, tais como a novidade, a concisão e a falta de conexão entre as notícias, contribuem no cumprimento do propósito da imprensa, que “consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor.”¹⁸ Com a ascensão da informação como forma dominante de comunicação a figura do narrador estaria em vias de desaparecimento. A narrativa é a forma antiga de transmissão da experiência. A figura do Narrador na obra de Benjamin¹⁹ é de algum modo análoga à dos antigos mestres construtores na obra escrita de Loos. Pois assim como na linguagem jornalística predomina a informação que antagoniza com a experiência, na arquitetura o predomínio da imagem, fotografia ou desenho, através das publicações de revistas de arquitetura, estaria destruindo na disciplina a riqueza de sua especificidade como saber construtivo do espaço tridimensional.

Ninguém previu o efeito nefasto que essa infinidade de publicações produziria em nossa cultura urbana, nem o modo com que ela nos impediria de lembrarmos quem, e o que somos. [...] A arquitetura passou a ser, graças aos arquitetos, uma arte gráfica. Não tem mais encomendas aquele que sabe construir melhor, mas sim aquele cujas obras pareçam melhores no papel. E estes dois são antípodas. [...] Porque a marca de uma obra arquitetônica sentida verdadeiramente é que, na representação bidimensional, ela careça de efeito²⁰

Antes de Benjamin se inspirar em teorias psicanalíticas, ou na narrativa das memórias de Proust para delinear possíveis transformações sociais, ele havia lido o trabalho de Georg Simmel, mais precisamente o livro *Philosophie des geldes*²¹ onde o sociólogo trabalha sobre as implicações da vida nas metrópoles, em que se dá uma introjeção da lógica

¹⁸ Ibidem p. 106

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *O Narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 197-221

²⁰ LOOS, Adolf. *Architectura* (1910) p.224-225 In: SCHACHEL, Roland (Org.). op. cit.

²¹ SIMMEL, Georg. *The Philosophy of Money* New York: Routledge, 2004. Foi a edição utilizada. Sem tradução em português.

Plantas, corte e fotografia da Villa Strasser, Adolf Loos, Viena [1919]

monetária na vida mental. Em linhas gerais, Simmel vê as transformações do intelecto à luz das mudanças sociais e econômicas. Em diversos trechos, tanto do texto “A Filosofia da Moda” como do livro “A Filosofia do Dinheiro” seus escritos trazem uma semelhança com os ensaios de Adolf Loos grande demais para ser ignorada.²²

Quando escreve que “o arquiteto, como quase todos os demais habitantes da cidade, não possui cultura [...] é um desenraizado.”²³, Loos provavelmente toma emprestado de Simmel o termo desenraizamento, como diagnóstico de que a vida urbana é responsável por essa ruptura.²⁴ Para o sociólogo alemão, a reação ao impulso homogeneizante - da divisão do trabalho, da economia monetária e da concentração populacional -, presentes na vida da metrópole capitalista, é o fundamento para a individualidade exacerbada do habitante metropolitano, a base de seu desejo de diferenciação, e a provável causa de sua singularidade. E devemos lembrar que o que profana a paisagem do lago, na citação de Loos feita anteriormente, é justamente a pretensa originalidade da casa do arquiteto, o seu almejado destaque. Assim, voltando ao mesmo texto, encontramos uma outra passagem relevante a respeito do tema:

A obra de arte é um assunto privado do artista. A casa não é. [...]. A obra de arte não tem responsabilidade perante ninguém, a casa tem perante qualquer um. A obra de arte quer arrancar os homens de seu conforto, a casa deve servir a tal conforto. A obra de arte é revolucionária, a casa é conservadora. A obra de arte sinaliza novos caminhos para a humanidade e tende ao futuro. A casa se afirma no presente. O homem ama tudo que serve para seu conforto. Odeia aquilo que lhe quer arrancar da posição segura que alcançou, e que lhe incomoda. E assim, ama a casa e odeia a arte.²⁵

Essa passagem, uma das mais citadas pelos estudiosos do arquiteto, traz logo de cara uma afirmação pouco intuitiva: a obra de arte pertence à esfera privada, e a casa à esfera pública. É por isso que a habitação antagoniza com a obra de arte, porque ela deveria pertencer a esse

²² Essa aproximação foi estudada em detalhe em STEWART, Janet. *Fashioning Vienna: Adolf Loos's cultural criticism*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000.

²³ LOOS, Adolf. *Arquitectura* (1910) p. 222 In: op. cit..

²⁴ SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903). Mana, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 577-591, Oct. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010&lng=en&nrm=iso. Acessado em 01 Mar. 2016.

²⁵ LOOS, Adolf. *Arquitectura* (1910) p.229. In: op. cit.

Quarto para Lina Loos, Adolf Loos, Viena [1903]

campo compartilhado, fundado no hábito, na tradição e não na subjetividade da invenção. Aqui figura um dos primeiros apontamentos de Loos sobre a distância radical que separa a cultura *avant-garde* da aceitação popular. A casa se afirma no presente, mas esse presente parece ter se tornado uma janela tão estreita que quase nada que seus contemporâneos produziram passa por ela. O sentido de inadequação ao presente é o cerne das ressalvas do arquiteto aos impulsos progressistas da Deutscher Werkbund, grupo de artistas, designers e arquitetos comprometidos com a produção industrial: “Os membros que a constituem são homens que tentam substituir nossa civilização atual por outra. Não sei porque o fazem. No entanto sei que não o conseguirão. Ninguém nunca pôde meter a mão entre os raios da roda giratória do tempo sem perdê-la.”²⁶

Se os membros da Werkbund (a mesma crítica se estende ao grupo da Secessão Vienense), pretendiam colocar-se além do seu tempo, os arquitetos ecléticos - servindo-se do menu de estilos históricos - se posicionavam aquém dele. Estes movimentos parecem testemunhar que o tempo presente (o final do século XIX e início do XX) não apresentava mais a capacidade de sustentar uma visão coletiva e coerente de si próprio. Daí que Loos recuse arrogantemente a pecha de modernista para tentar colocar-se na posição impossível de um verdadeiro herdeiro da tradição clássica, e não do pastiche que fizeram do passado.

No lugar do modo de construir ensinado em nossas escolas superiores que, em parte consiste na adaptação de estilos antigos de construção transpostos para nossas necessidades atuais e, em parte se encontra orientado à busca de um estilo novo, quero impor meu ensinamento: a tradição. No começo do século XIX nós abandonamos a tradição. Eu desejo continuá-la.²⁷

A fenda aberta com a ruptura da tradição é o abismo que separa os cumes da cultura e da civilização. O arquiteto ideal de Adolf Loos é “o pedreiro que aprendeu latim”²⁸, figura hipotética que conciliaria a cultura construtiva do artesanato autóctone, a domesticidade da cabana vernacular, com a erudição da arquitetura clássica e sua imposição pública (civilização). Ambas as tradições seriam – do seu ponto de vista, objetivas no emprego da técnica, e coletivas em sua forma de recepção. Qualidades que, ironicamente, estão ausentes em sua arquitetura.

²⁶ LOOS, Adolf Degeneración de la civilización (1908) p.119 In: SCHACHEL, Roland (Org.). op. cit.

²⁷ _____. *Mi escuela de arquitectura* (1913) p. 247 In: SCHACHEL, Roland (Org.). op. cit.

²⁸ _____. *Ornamento y educación* (1924) p. 54 In: SCHACHEL, Roland (Org.). op. cit.

Villa Karma, Adolf Loos, Clarens, Suíça [1903-06]

Villa Karma, Adolf Loos, Clarens, Suíça [1903-06]

O próprio arquiteto revela uma consciência amarga da distância entre suas ambições e seus feitos. Em “Dois artigos e um comentário sobre a casa da Michaelerplatz”²⁹, inicia contando a história de seu primeiro projeto residencial, uma casa nas margens do lago Lemán, cuja construção teria sido proibida pelas autoridades locais devido à falta de ornamentação. Loos toma a proibição – prova do atentado contra a paisagem do lago – como a confirmação escrita de que ele era de fato um artista.

Trata-se da Villa Karma, uma encomenda de 1903, que é na realidade a reforma de uma residência preexistente. O projeto amplia a casa através de uma estrutura que estende três fachadas da casa e acrescenta a ela um pavimento inteiro. Pelo porte das modificações propostas, Loos considera essa a primeira casa que construiu, apesar de já haver trabalhado antes em reformas de uma série de interiores. O volume cúbico e austero da casa tem de fato pouca relação com a arquitetura vernacular, diferentemente de projetos posteriores de Loos, como a casa Khuner ou a Villa Bad Gastein. A simetria do volume é coroada por pégulas que se elevam marcando cada esquina da casa – regularidade classicizante que demonstra certa autonomia da edificação em relação à paisagem. A fachada de acesso é quase inteiramente cega, um pórtico com quatro colunas dóricas marca o acesso central, ao qual se acede por um platô. Esse acesso parece, num primeiro momento, uma adição estranha ao volume austero da casa. No entanto, no interior da casa qualquer impressão de unidade se desfaz. Cada cômodo é revestido de um material distinto, de acordo com o uso e a atmosfera desejada para cada espaço. Como se pode notar, o tratamento especial do espaço interno demonstra uma atitude muito diferente de Loos em relação ao desenho das fachadas. E, como até então ele só havia desenhado interiores, essa é a primeira ocasião em que tal divisão se anuncia. Alguns elementos estranhos e ausentes em outras obras de Loos aparecem aqui, como a cúpula que marca o hall de acesso, ou a abertura em elipse no piso do pavimento superior. Além das colunas dóricas, outros elementos históricos de épocas díspares podem ser encontrados nessa casa, como nichos abobadados, vitrais coloridos e arcos. Um ponto alto da casa é o banheiro que tem o piso e as paredes revestidos em mármore preto, com duas banheiras rebaixadas. O teto branco e abobadado evoca as termas romanas. A herança da tradição chega aqui como colagem, sem que haja a intenção de reconstituir uma ou outra época, formando, no entanto, a imagem de um presente soterrado em ruínas de épocas distintas. A propósito, afirma Walter Benjamin:

²⁹ _____. *Dos artículos y um comentário sobre la casa de la Michaelerplatz* (1910) p. 250-255 In: SCHACHEL, Roland (Org.). op. cit.

“Articular historicamente o passado não significa conhece-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”³⁰

Em maio de 1909, os proprietários da grife masculina Goldman e Salatsch lançaram um concurso fechado de projetos para a construção da nova sede comercial de sua loja e alfaiataria na Michaelerplatz, uma importante praça no centro antigo de Viena. No final do século XIX a praça medieval e disforme passou por diversas transformações, sendo a mais importante a demolição de um trecho antigo do palácio imperial de Hofburg e a construção de seu novo acesso, feita pelos arquitetos Ferdinand Kirschner, Joseph Emanuel Fischer von Erlach e

FIG. 7 Carl König, Palais Herberstein, Michaelerplatz 2, 1896 – 97. Visible on the left is the north corner of the recently completed entry wing of the Hofburg. Author's collection.

FIG. 8 Plan of Michaelerplatz, c. 1888 – 90 (left) and 1898 – 1909 (right), showing the changes to the square after the demolition of the “Stöckel” and the completion of the new entry to the Hofburg. Drawing by Vincent Snyder.

Situação da Michaelerplatz antes e depois da reforma. Na fotografia, o edifício da esquerda é o Hofburg, e o da direita é o prédio que será demolido para a construção da Looshaus (Edifício Goldman & Salatsch).

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 224

Edificio Goldman & Salatsch, Adolf Loos, Viena [1909-11]

Ferdinand von Hohenberg, entre 1889 e 1893. A fachada côncava do novo acesso ao palácio indicou o formato circular que a praça deveria assumir alguns anos mais tarde.³¹ Já o novo edifício da Goldman e Salatsch se situaria na esquina oposta ao acesso do palácio, e ocuparia uma área menor do que a Dreilaufferhaus, demolida para a sua construção. Todas as propostas apresentadas ao concurso trazem uma volumetria praticamente idêntica à que vemos hoje na construção de Adolf Loos, o que indica que essa disposição estava previamente definida pela administração da cidade.

Não satisfeitos com os projetos apresentados, os proprietários Leopold Goldman e Emanuel Aufricht procuram Loos – que não havia sido convidado para o concurso – para um parecer acerca das propostas. E, convencendo os futuros clientes de que ele poderia apresentar uma proposta melhor, Loos consegue a comissão.

E, de fato, algumas sutilezas no seu projeto de demonstram uma sensibilidade maior ao contexto da praça do que as propostas apresentadas no concurso.³² O tratamento que o arquiteto dá às quinas do prédio, estendendo ligeiramente as fachadas laterais, reforça a conformação circular da praça. Efeito que se completa nas vitrines curvas atrás da colunata que estendem a circunferência da praça sob a projeção do edifício.

No encerramento do mesmo texto em que se refere à reprovação do projeto da Villa Karma pelas autoridades locais, com menos ironia, ele comenta que se sentiu especialmente atingido quando o prédio que concebeu na Michaelerplatz, em frente ao palácio imperial, foi recebido pelos vienenses como um atentado contra o belo panorama do centro da cidade.

Adolf Loos argumenta que a direção seguida no projeto foi indicada por elementos preexistentes na própria praça, como a antiga Michaelerkirche, uma igreja de 1217 que possui uma fachada relativamente sóbria, e uma grande superfície lisa e caiada. O pórtico de acesso à igreja (uma adição de 1792), com suas colunas dóricas, lembra mais a entrada da Villa Karma do que a colunata da Looshaus, ainda que vagamente. No entanto a porção superior da fachada da igreja contrasta com os edifícios adjacentes por sua sobriedade, que indica uma relação com a fachada dos andares superiores da sede da Goldman e Salatsch.

A reação negativa da imprensa e de boa parcela da população vai de encontro à sua intenção declarada de garantir o melhor encaixe possível no contexto da praça, e não de destoar em relação à ela:

³¹ *The Competition* pp. 4-16. In: LONG, Christopher. *The Looshaus* New Haven: Yale University Press, 2011

³² As pranchas a que tive acesso estão reproduzidas no livro de Long.

Charges do edificio Goldman & Salatsch, Adolf Loos, Viena [1909-11]

Proposta para o concurso do edificio Goldman & Salatsch, Alois Augenfeld, Viena [1909]

Até então eu sempre tive a ilusão de havê-lo resolvido (o referido projeto) segundo o critério dos antigos mestres vienenses. Esta ilusão se fortaleceu quando um artista moderno, meu antagonista, me disse: - você pretende ser um arquiteto moderno e constrói uma casa como as antigas casas de Viena!³³

Mas essa sua declaração é honesta ou irônica? As antigas casas de Viena ainda eram representativas do panorama da cidade? Com o advento da ferrovia, as peculiaridades que definem o caráter construtivo de cada cidade, sua identidade, estavam desaparecendo progressivamente. Os camponeses da Áustria são mais estranhos para um vienense do que os habitantes de uma grande cidade do outro lado do oceano.³⁴ A afirmação do lugar, em nossa condição de desenraizados, não é mais possível através da exaltação de idiossincrasias regionais. As estradas de ferro, a fotografia e as lojas de departamento tornaram o lugar algo irrelevante. O panorama urbano está, desde então, mais atrelado à circunstância do social na metrópole do que ao seu *locus* geográfico.

Entusiasta do anonimato proporcionado pelo traje inglês, Adolf Loos – seguindo Simmel - vê o ocultamento da identidade como prova de refinamento e indício de uma personalidade forte, ao menos no âmbito do indivíduo. Os argumentos que usa para defender o edifício da Michaelerplatz parecem contraditórios com algumas de suas ideias mais conhecidas. As bases nas quais Adolf Loos procura fundar seu ideal de arquitetura não encontram mais solidez no território. A adequação à época e à localidade é que se tornaram de certo modo contraditórias. E essa ambiguidade estranha, tão frequente nos edifícios quanto nos escritos do arquiteto, reflete tal impossibilidade de conciliação, da coerência entre época e lugar que Loos encontra e valoriza nos exemplos legados pela tradição.

A crítica do ‘artista moderno’, que recai sobre o aspecto antiquado e conservador do prédio, foi apropriada por Loos como resposta aos ataques mais frequentes à feiura moderna do edifício que agredia o belo panorama do centro antigo da cidade. Nos jornais da época, o então conhecido crítico Hugo Wittmann descreveu jocosamente o sentimento despertado pela Looshaus:

³³ _____. Dos artículos y um comentário sobre la casa de la Michaelerplatz (1910) p. 255 In: SCHACHEL, Roland (Org.). op. cit.

³⁴ _____. Civilizacion Ocidental p.34 255 In: SCHACHEL, Roland (Org.). op. cit.

Raramente uma obra de arquitetura foi capaz de evocar tanto desprazer [...] Se o edifício tivesse sido construído em outra parte da cidade ele não teria destoadado tanto, ele poderia estar na Broadway em Nova York ou em uma zona comercial de Pequim ou Yokohama, não em Viena, e especialmente não na Michaelerplatz. [...] (O edifício) é uma facada no coração da velha Viena, uma declaração de guerra.³⁵

Com efeito, desta vez o arquiteto rebate o ataque com um argumento oposto ao que ele havia utilizado anteriormente na defesa do edifício através de sua adequação ao contexto. Agora, a polêmica gerada pela *Looshaus* seria uma dupla comprovação do provincianismo do público local e do cosmopolitismo da obra: “A casa que se encontra na Michaelerplatz pode ser boa ou ruim, mas uma coisa devem conceder seus inimigos: não é provinciana, é uma casa que só se pode encontrar em uma cidade com milhões de habitantes. *Right or wrong, my country!*”³⁶

A associação entre o suposto cosmopolitismo e a rejeição popular da construção evoca a relação, teorizada por Simmel, entre a vida metropolitana e a exacerbação da individualidade. Exacerbação que chega a um ponto tal, que se rompem os antigos laços de identificação comunitária.

A propósito, se observarmos outros edifícios vienenses do período, veremos que o tratamento mais comum da base comercial é dado por uma fachada-vitrine, moderna e pouco ornamentada, condizente com o desejo de modernidade expresso nas mercadorias expostas ali. Sobre a base de vidro e metal de tais lojas, normalmente se encontram as fachadas da porção residencial, densamente ornamentadas em linguagem historicista ou moderna (no sentido da arquitetura da Secessão). Contudo, na sede da Goldman e Salatsch ocorre justamente o inverso: a base traz signos da arquitetura do passado, como as colunas toscanas e o uso opulento do mármore, e o desenvolvimento dos andares superiores é marcado pela sucessão das janelas idênticas, e pela superfície lisa da parede branca. Essa disposição guarda um parentesco direto com os arranha-céus americanos de Louis Sullivan, que Adolf Loos conheceu nos anos em que

³⁵ Hugo Wittmann, “*Das Haus gegenüber der Burg*”, *Neie Freie Presse*, 4 de dezembro de 1910. Apud: LONG, Christopher op. cit. p.107

³⁶ LOOS, Adolf. *El arte popular* (1914) p. 234 In: SCHACHEL, Roland (Org.) op. cit.

Warenhaus Rothberger, Ferdinand Fellner e Hermann Helmer, Viena [1885]

Warenhaus Neumann, Otto Wagner, Viena [1893]

Carson, Pirie and Scott Company Building, Louis Sullivan, Chicago [1899]

viveu nos Estados Unidos (1893/1896). Nas construções de Sullivan a ornamentação concentra-se na base, já que a apreensão de tais detalhes requer certa proximidade do campo de visão. Já à sucessão vertical dos pavimentos-tipo quase sempre corresponde uma fachada homogênea, seja para habitações, seja para escritórios. Assim, se a repetição da planta-tipo é parte das novas exigências econômicas da construção, então ela é parte da nova tipologia do arranha-céu, e não deve ser mascarada por falsas diferenciações na fachada. Por último, essa sucessão vertical deve ter sua conclusão no ático, cuja posição no topo do edifício apresenta condições distintas – máquinas e serviços, a possibilidade de iluminação zenital, etc. –, que merecem uma expressão própria.³⁷

As três etapas de desenvolvimento do arranha-céu teorizado por Sullivan, se apresentam no edifício de Loos na Michaelerplatz, ainda que na tipologia de um trecho de bloco de quadra: a base comercial, o desenvolvimento nos andares residenciais e o coroamento no volume oculto pelos telhados que abrigam os ateliês de costura. Outras referências ao classicismo sonâmbulo da arquitetura americana também aparecem nas *bay windows* entre colunas, que lembram vagamente o térreo do Rookery Building (1888), de Daniel H. Burnham e John W. Root, em Chicago.

A América que Adolf Loos havia transformado em um mito com seus ensaios, é o contexto de um de seus projetos mais enigmáticos: a proposta para a sede do jornal Chicago Tribune, apresentada em um concurso internacional promovido em 1922. Esta é a única ocasião em que Loos enfrenta o problema do arranha-céu, uma tipologia nova, para a qual não há exemplos legados pela tradição.

No memorial descritivo do projeto, o arquiteto inicia sua argumentação citando um trecho pretencioso do edital: “... *to erect the most beautiful and distinctive office building in the world*: construir um edifício que, uma vez visto em quadro ou na realidade, já não possa ser apagado da memória, erigir um monumento que se ligue indefectivelmente e para sempre à ideia da cidade de Chicago...”³⁸

Sua resposta ambiciosa é construir o arranha-céu como uma gigantesca coluna dórica, uma reaparição absurda da coluna isolada como monumento, seguindo os exemplos da coluna

³⁷ Sullivan foi um dos primeiros teóricos da nova tipologia do arranha-céu. Essas considerações aparecem em : *The Tall Office Building Artistically Considered*, ensaio originalmente publicado em Março de 1896 na Lippincott's Magazine e reeditado in : SULLIVAN, Louis. *Kindergarten Chats and Other Writings*. New York: Dover Publications, 1979. p.403-409

³⁸ LOOS, Adolf. *La “chicago tribune column”* p. 260 In: In: SCHACHEL, Roland (Org.). op. cit.

Proposta para a sede do jornal Chicago Tribune, Adolf Loos, Chicago [1922]

de Trajano e da coluna de napoleão, na Place Vendôme. Essa proposição leva o teorema da divisão tripartite do edifício à literalidade caricatural.

Construir uma imagem, um símbolo que impregne a memória, visto em realidade ou representação. Nada mais distante daquilo que Loos defendia em seus escritos. Se para alcançar sua grandeza a arquitetura deveria ser esquecida, como é possível para o arquiteto sustentar uma proposta que parece tão contraditória com seus ideais? Para arriscar uma interpretação é preciso lembrar que na já citada distinção radical entre arte e arquitetura, elaborada em uma passagem fundamental do texto “Arquitetura”, duas exceções são apontadas: “Só uma parte, muito pequena, da arquitetura corresponde ao domínio da arte: O monumento funerário e comemorativo. Todo o restante, tudo que tem uma finalidade deve ser excluído do império da arte.”³⁹

Mas como um edifício de escritórios pode ser um monumento, se ele serve a uma finalidade, a um uso corriqueiro, e não alude a nenhum evento histórico específico? As contradições trazidas por esta proposição são tão evidentes que o próprio arquiteto sentiu a necessidade de se retratar: “... posso lhes assegurar que publicar esta ideia constitui um grande sacrifício para mim [...] eu nunca deixaria de me remoer de ter sido infiel aos meus princípios. No entanto, não renuncio a eles e defendo de pés juntos meu projeto.”⁴⁰ Loos justifica sua proposta através de outros arranha-céus americanos – os mais belos –, inspirados justamente por monumentos inabitados, como o Mausoléu de Halicarnasso no Metropolitan Building, e a torre gótica no Woolworth Building. Para habitar tais símbolos é preciso esvaziá-los. Transformar essas formas transfiguradas da tradição em formas ocas lhes subtrai todo o sentido. A memória que o monumento deveria convocar é agora uma lembrança fantasmal: um monumento que celebra outros monumentos. Forma embrionária do arranha-céu moderno como símbolo de si mesmo. Símbolo da morte da alegoria e da encarnação do sentido na própria linguagem, núcleo poético de todo o modernismo.

“Não há desenho que possa dar ideia do efeito desta coluna; as faces lisas e polidas do cubo e as estrias da coluna surpreenderiam o espectador. Seria criada uma impressão, uma sensação, mesmo em nossa desiludida época moderna.”⁴¹

³⁹ LOOS, Adolf. *Arquitectura* (1910) p.229. In: SCHACHEL, Roland (Org.). op. cit.

⁴⁰ LOOS, Adolf. La “chicago tribune column” p. 261 In: SCHACHEL, Roland (Org.). op. cit.

⁴¹ Idem p. 261

A coluna dórica de Chicago seria um monumento funerário: inteiramente recoberta por granito preto polido, o material da lápide na cor do luto. Um monumento que celebra a morte da própria tradição como sua última simbolização: um vulto negro que paira sobre a metrópole americana, perdido na floresta construída por uma miríade de outros símbolos autocentrados.

Lembremos da oposição entre registro inconsciente e lembrança em Freud, do antagonismo entre memória voluntária e involuntária em Proust e, por fim, do embate entre informação e experiência proposto por Benjamin. Não é irônico que este anti-monumento seja justamente a sede de um jornal?

Ainda no mesmo texto, Adolf Loos prossegue reiterando o caráter atemporal e desenraizado de sua proposta: “A grande coluna de estilo grego, dórico, será construída. Se não em Chicago, em outra cidade. Se não para o Chicago Tribune, para qualquer outra entidade. Se não por mim, por qualquer outro arquiteto.”⁴²

Sua profecia é o último apelo a uma tradição inconsciente, trans-histórica, transterritorial e impessoal. No entanto, se a coluna se materializasse, deveria ficar inscrita em nossas mentes como uma imagem indissociável de Chicago. Uma imagem estampada no senso comum, amplamente comunicável.

A recorrência com que esse lugar comum, esse sentido de adequação compartilhado pela sociedade como um todo, aparece nos escritos de Loos, só evidencia a sua ausência. Para além da coluna dórica, a cisão que marca toda a sua arquitetura apresenta, de certo modo, a própria impossibilidade de ressuscitar a tradição sepultada, de conciliar verdadeiramente a expressão material com o seu tempo. Isto é, em última análise, a impossibilidade de produzir uma arquitetura socialmente representativa. Tal impossibilidade de sua empreitada é, no fundo, o grande tema da obra de Loos: a morte da Arquitetura com “A” maiúsculo.

O que resta, como último instante de autoridade da grande arquitetura é, afinal, a atemporalidade do luto: "Se encontramos um montículo de terra em um bosque, de 180cm de profundidade e 60cm de largura, amontoado em forma piramidal, ficaremos sérios e algo dentro de nós dirá: alguém está enterrado aqui. Isto é arquitetura"⁴³

⁴² Ibidem. p.262

⁴³ LOOS, Adolf. *Arquitectura* (1910) p.230 In: SCHACHEL, Roland (Org.). op. cit.

Karl Friedrich Schinkel: Interior.

Desenho de Karl Friedrich Schinkel, interior [sem data]

RAUMPLAN E AGORAFOBIA: HABITAÇÃO E CIDADE

La Città Analoga, Arduino Cantafora [1973]

Sempre que (Otto) Wagner se referia à experiência urbana do pedestre era segundo o espírito do homem de negócios ou do lojista. Como um Baudelaire do consumismo, Wagner glorificava a brilhante "cadeia ininterrupta de belas vitrines faiscando com os produtos artísticos do campo e da cidade."

Carl E. Schorske, *Viena fin-de-siècle: política e cultura* [1988]

Cada foto é lida como a aparência privada de seu referente: a idade da Fotografia corresponde precisamente à irrupção do privado no público, ou antes à criação de um novo valor social, que é a publicidade do privado: o privado é consumido como tal, publicamente.

Roland Barthes, *A câmara clara* [1980]

Os raros esboços de propostas urbanas que pude encontrar entre os projetos de Adolf Loos, como os desenhos para a reorganização da Karlplatz¹, têm um desenvolvimento tão incipiente, e uma escala tão tímida, que não podem ser tomados como planos urbanísticos. O plano para o bairro periférico ‘Friedensstadt’², outro exemplo, não é mais do que uma proposta pragmática de loteamento. Nele, não se ensaia propriamente uma ideia de cidade.

A geração de arquitetos e urbanistas imediatamente anterior à de Adolf Loos havia se engajado em debates acalorados acerca das transformações urbanas de Viena. Otto Wagner (1841-1918) traçou uma série de propostas urbanas ambiciosas para a cidade, e foi responsável pela construção do sistema ferroviário urbano de Viena, entre 1894 e 1901. Adolf Loos e outros arquitetos de sua geração, como Josef Hoffmann (1870-1956), ou mesmo Peter Behrens (1868-1940), construíram sobretudo para clientes privados e trabalharam muito pouco na escala do urbanismo, não deixando proposições especulativas sobre a cidade. Desiludidos com a perspectiva do projeto na escala da cidade, ou simplesmente privados de tais oportunidades, estes arquitetos desenvolveram suas carreiras em um escopo de atuação consideravelmente menor que a geração que os antecedeu. O que indica uma tendência de deslocamento no campo de atuação da profissão, que gradualmente se afasta da esfera pública e se aproxima do domínio privado da casa e do design de interiores e de objetos.

Adolf Loos também escreveu pouco a respeito do espaço público de sua cidade. No suplemento “jornalístico”³ Das Andere (O Outro), integralmente redigido pelo arquiteto em 1903, assuntos de toda a sorte parecem ter passado por sua pena: música, moda, cozinha, etiqueta, prataria, morte e até masturbação. Considerando que tratava-se de um suplemento para a revista de arte *Kunst*, dirigida por seu amigo Peter Altenberg, é estranho que não encontremos textos sobre arte ou arquitetura. O subtítulo provocativo “*para a introdução da cultura ocidental na Áustria*” aponta a intenção que

¹ GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos, theory and works*. Londres: art data, 1995. p. 137-138

² LUSTENBERGER, Kurt. *Adolf Loos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998. p.110-111

³ A publicação de curta duração (apenas duas edições) é uma espécie de anti-jornal. Não traz nenhuma notícia, não prima pela novidade de seu conteúdo, mas narra experiências pessoais ligeiramente relacionadas e faz recomendações que apelam diretamente à imaginação dos leitores. Inspirado no *Die Fackel* de Karl Kraus.

DAS ANDERE

EIN BLATT ZUR EINFUEHRUNG
ABENDLAENDISCHER KULTUR
IN OESTERREICH: GESCHRIEBEN
VON ADOLF LOOS I. JAHR

TAILORS AND OUTFITTERS
GOLDMAN & SALATSCH

K. U. K. HOF-
LIEFERANTEN
K. BAYER. HOF-
LIEFERANTEN

KAMMER-
LIEFERANTEN
Sr. k. u. k. Hoheit des
Herrn Erzherzog Josef
etc. etc.

WIEN, I. GRABEN 20.

Société Franco-Autrichienne
pour les arts industriels

MÖBELSTOFFE

**LYÖNER SEIDEN- UND
SAMT-BROKATE**

**ECHTE UND IMITIERTE
GOBELINS**

**ENGLISCHE UND
FRANZÖSISCHE TEPPICHE**

**STICKEREIEN
UND APPLIKATIONEN**

SPITZENVORHÄNGE

WIEN, I. Kärntnerstrasse 55, 1. Stock

Société Franco-Autrichienne

aglutinava tal diversidade de temas. O leitor mais familiarizado com as ideias do arquiteto reconhece rapidamente o paralelo entre as objeções dirigidas ao hábito dos austríacos no espectro mais amplo da cultura, e aquelas que tocam especificamente a arte e a arquitetura, ausentes nestas duas publicações. No entanto, devemos atentar para as poucas aparições do tema do espaço urbano nestes textos breves. Quase todas as situações abordadas se ambientam no espaço protegido da casa ou no espaço comercial privado dos restaurantes, cafés ou lojas. Excetuam-se algumas descrições de espetáculos teatrais ou de música, onde os desconhecidos da cidade se encontram sob a mediação de tais eventos. Nas passagens raras em que o sujeito de seus ensaios se situa no espaço comum, seus olhos estão quase sempre voltados aos limites do privado: à roupa dos transeuntes, às fachadas das casas ou às vitrines comerciais.

Na sessão de perguntas e respostas da segunda edição, por exemplo, Loos pretende instruir os seus leitores acerca do comportamento adequado em público: “A.R. se você encontrar pelas ruas um amigo que está com uma mulher que você não conhece, você deverá ser o primeiro a cumprimentá-los, mesmo que haja uma grande distância social. Mas você não pode saudar ambos ao mesmo tempo ou, o que seria pior, tão somente a desconhecida. Você deve tirar o chapéu e olhar de frente.”⁴

Como se vê, a esfera pública sempre aparece como o espaço do julgamento. Em todas as ocasiões em que o arquiteto narra alguma interação no espaço público, ele está especialmente preocupado com a representação adequada deste homem urbano. Essa preocupação insinua uma maneira específica de viver no espaço urbano. A convivência nesse ambiente estranho convoca uma série de dispositivos para evitar a sensação de deslocamento. Loos é obcecado por tais dispositivos como as vestimentas, a moda, as fachadas urbanas e a etiqueta do gentleman. Em suma; mesmo quando ele aborda o espaço urbano o que está em jogo não é a vida pública, mas o universo privado.

Algumas reflexões sobre o traçado da cidade aparecem, enviesadas, na série de artigos que Adolf Loos escreve para o jornal vienense *Die Zeit*, onde examina minuciosamente a grande exposição comemorativa do jubileu do imperador, realizada em 1898, em Viena.⁵ A mostra foi montada na Rotonda, um gigantesco edifício circular

⁴ LOOS, Adolf. *Escritos I (1897-1909)* Madrid: El Croquis editorial, 1993 p.296-303

⁵ Especialmente em *La Ciudad de la Exposicion* LOOS, Adolf. op. cit. p.38-44 e em *Los Interieurs en la Rotonda*. Idem p. 70-75

construído para a exposição universal de 1873, e em novos pavilhões temporários que foram erguidos nas imediações.

Em sua narrativa, enquanto caminha pelos corredores do evento, julgando a seleção dos produtos expostos, ele também critica a implantação dos pavilhões, ordenados em fileiras como os próprios objetos em exposição, e não formando um conjunto, estruturado por um vazio central – tal como na exposição internacional de Chicago, que o arquiteto visitara em 1893. No entanto, na exposição que ocupa o interior circular da Rotunda, Loos elogia a organização do pavilhão através de dois eixos transversos em detrimento da solução corriqueira da disposição radial, sugerida na geometria do edifício.

Parte significativa desta grande exposição era dedicada às artes aplicadas, expostas em móveis de estilo e na decoração de cômodos inteiros, recriados dentro pavilhão.⁶ Imerso nos interiores da Rotunda, ele escreve sobre a ordenação espacial da mostra, como se escrevesse sobre as avenidas que estruturam uma cidade.

Em uma passagem do texto sobre sua obra na Michaelerplatz, o arquiteto se encontra momentaneamente livre da agitação cotidiana da cidade, e se permite a explorar o espaço da rua como alguém que se perde nas miudezas do interior doméstico, desfrutando de detalhes que normalmente passam despercebidos nas ruas de Viena:

Quando alguém fica até de madrugada nas ruas e as observa sob a clara luz da manhã, completamente despovoadas, poderia ter a sensação de andar por uma cidade desconhecida. Pois neste horário não temos que prestar atenção nos pedestres, nas carruagens ou nos automóveis e ficamos admirados diante de uma riqueza de detalhes que o dia ocultava.⁷

Na última passagem citada, a apreensão do espaço urbano se dá por olhos que não deixaram o interior doméstico. Ainda assim, são olhos que em meio ao espaço contínuo do pavilhão da Rotunda, na sucessão dos interiores emendados, intuem uma ordem urbana.

⁶ Loos comenta acerca da reprodução desses interiores no texto *Los Interieurs en la Rotonda*

⁷ *Dos artículos y um comentário sobre la casa de la Michaelerplatz* (1910) p. 252 In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Trad. Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972

No capítulo anterior tratamos da perda da tradição, e de suas implicações na obra de Adolf Loos. Um ponto central, nos textos em que o arquiteto aborda o tema, é a perda da dimensão coletiva de transmissão do conhecimento e, por extensão, da dimensão coletiva de produção e recepção da arquitetura. A ausência do lugar público, em sua obra, está diretamente relacionada à perda de tal perspectiva.

Se a morte da tradição se apresenta em sua arquitetura como uma elaboração incompleta do repertório formal da antiguidade clássica, trata-se de uma elaboração já completamente desvinculada dos princípios compositivos que regiam a gramática das ordens construtivas. Na obra de Loos, o espaço público aparece às avessas, numa superelaboração das gradações de privacidade no espaço doméstico.

Uma porta de entrada para o vínculo entre a tradição e o espaço aberto da cidade é o tema do monumento. Devemos lembrar que, para o arquiteto, o monumento – funerário ou comemorativo – é o único ponto de intersecção entre arte e arquitetura. Pois o monumento carrega o passaporte que lhe permite cruzar diferentes épocas sem ser barrado pela alfândega do tempo. Contudo, o emblemático projeto do arquiteto para a sede do Chicago Tribune, um problemático monumento autorreferente, nos mostra que esse passaporte pode ter expirado.

Em *O Declínio do Homem Público*, Richard Sennett oferece um estudo das transformações do espaço público num largo arco temporal, que abarca desde o Antigo Regime até o século XX. O autor situa um marco na relação entre o esmaecimento da vida pública e as sucessivas transformações físicas do ambiente urbano no final do século XVII. Mais precisamente na construção de grandes espaços abertos: as novas praças que foram escavadas na densa trama dos edifícios de Paris a partir da década de 1680.⁸ As *places* urbanas de Paris eram profundamente distintas das praças medievais por que, ao contrário delas, o seu espaço não deveria abrigar os mais diversos tipos de atividade das ruas adjacentes. Estes locais foram planejados como *monumentos de si mesmos*, não como recintos gregários.⁹ Seus espaços foram reservados para atividades de passagem e de transporte. Hardouin-Mansard, o arquiteto da Place Vendôme, esforçou-se para remover as barracas, os artistas e comerciantes de rua das *places*. A vida dos largos estava sendo substituída por uma vida que passou para detrás das portas.

⁸ SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.75

⁹ Idem

Na passagem do século XVIII para o XIX, este movimento se intensificou: a multidão citadina passou a se encontrar majoritariamente nos cafés, teatros e parques para pedestres. “O antigo local de encontro, a praça de uso múltiplo, estava sendo consumido pelo espaço tomado como monumento a si mesmo [...]”¹⁰

Sennett assinala certa contradição entre monumentalidade e vida urbana nas praças de Paris, que ressoa o conhecido trecho em que Loos define a oposição radical entre a obra de arte e a casa, isto é, entre *valor de uso* e *valor de culto*.¹¹

O problema da monumentalidade das praças é, primeiramente, uma questão de escala. O caráter inaugural destes amplos espaços, em contraste com uma cidade que ainda apresentava uma estrutura medieval, é mais marcante do que os eventos celebrados nos monumentos de tais praças. Por isso o problema de escala é também um problema simbólico, já que o monumento, nesse caso, tem muito mais importância como marco urbano do que como comemoração (memória). Por isso Sennett acusa seu caráter autorreferente. Uma demonstração clara do deslocamento de sentido na nova monumentalidade de Paris é a transferência do obelisco egípcio milenar, que originalmente marcava a entrada do templo de Luxor, para a *Place de la Concorde*, em 1833.

Também no caso de Adolf Loos, a monumentalidade da coluna dórica que propôs para o Chicago Tribune é especialmente problemática por seu caráter vazio, autorreferente. Nesse sentido, monumentos autorreferentes não pertencem àquela categoria de exceção - obras arquitetônicas que pertencem ao domínio da arte -, mas

¹⁰ Ibidem p. 78

¹¹ LOOS, Adolf. *Arquitectura* (1910) p.229. In: SCHACHEL, Roland (Org.) op. cit.

Projeto para o castelo de Versalhes, Jules Hardouin-Mansart [1688]

Place des Victoires, Paris [1686]

são, na verdade, gigantescas obras de arte que vêm a ser empregadas como artigos decorativos nas cidades.

Loos defende que na casa, o hábito e a vida cotidiana devem se sobrepôr à qualquer estilização. Já que, em suas palavras, “[...] a obra de arte não tem responsabilidade perante ninguém, a casa tem perante qualquer um.”¹² Opondo-se à arte, a casa é, de algum modo, pública. E a manutenção de sua vitalidade estaria ameaçada por uma confusão entre arte e vida, ou, se quisermos, entre sujeito e objeto.

As casas tradicionais, defendidas por Adolf Loos, estão para a praça medieval como as mansões estilizadas pelos artistas da Secessão estão para as *places* parisienses do começo do século XVIII.

Os espaços amplos e abertos de tais *places* são apenas o prenúncio da transformação na escala dos espaços urbanos que marcará diferentes capitais europeias no decorrer do século XIX. Dos grandes bulevares criados nas reformas de Haussmann em Paris ao espaço circular aberto pela vasta e contínua Ringstrasse¹³ de Viena.

Cada bulevar é um eixo, e cada eixo tem sua perspectiva coroada por um monumento, novo ou preexistente. Os novos monumentos de Paris, como a Ópera Garnier (1861-1875), por exemplo, são objetos na escala da cidade. Significativamente, boa parte dos monumentos antigos, como a catedral de Nôtre-Dame, tiveram as construções de seu entorno imediato demolidas, para que fossem percebidos como objetos.

No caso da Ringstrasse, o traçado do passeio circular não está subordinado aos edifícios e monumentos. Nos vértices de seu desenho poliédrico raramente encontramos marcos urbanos. O que está em destaque, ali, é a ênfase no fluxo sugerido por sua geometria contínua. Não o destaque focal do eixo barroco, mas a própria circularidade do espaço como fato urbano, numa espécie de ode ao movimento. Os grandes edifícios públicos da Ring orbitam o espaço dilatado da avenida, e apenas se

¹² LOOS, Adolf. *Arquitectura* (1910) In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Trad. Lourdes Cirlot e Pau Pères. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. p.229.

¹³ Para uma explicação geral sobre a grande reforma urbana na Viena de meados do sec. XIX e suas implicações consulte o capítulo *Ringstrasse* In: SCHORSKE, Carl - *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Trad. Denise Bottman. São Paulo. Companhia das Letras, 1988. p.43.

Folheto anunciando o desenvolvimento da Ringstrasse, Viena [1860]

Ringstrasse, mostrando o Parlamento, a Rathaus, a universidade e o Burgtheater. Viena [1888]

reportam à ela, sem nunca estabelecer qualquer tipo de relação formal entre si. São objetos plasmados na orla da via, como diferentes contas de um colar, unidas apenas por um fio.

Os espaços que o arquiteto Camillo Sitte (1843-1903), um dos mais importantes críticos da Ringstrasse, tomou como paradigmas de lugar público, e portanto urbano, conjugavam sentidos aparentemente contraditórios de exterioridade e interioridade. Para ele, uma praça medieval era uma espécie de sala em escala urbana. Sitte enfatizava estas qualidades em contraposição às reformas urbanas que marcaram o século XIX. As antigas praças estariam sendo substituídas por espaços puramente exteriores e desérticos, por mais povoados que estivessem. Vazios residuais de escala hostil ao uso coletivo.

É exatamente a abertura de vazios de tal porte que transforma os edifícios em figura, e a cidade remanescente em fundo. Assim, por mais marcantes que sejam para suas cidades, estes edifícios monumentais se converteram em objetos nômades e autorreferentes (se é que já não o eram). Se tornaram sombras dos cartões postais. As construções são agora o lastro físico da imagem impressa, assim como o ouro nos cofres bancários lastreava o valor dos papéis. É nesse sentido que Sitte escreve que ninguém pode se sentir à vontade nestes grandes espaços. É como se aquele que se atrevesse a sentar em uma ‘praça moderna’ estivesse sempre posando para uma fotografia, ou expondo-se como objeto em um pedestal.¹⁴

Sitte condena a implantação de monumentos no centro das praças. Na sessão de seu livro dedicada às praças do norte da Europa, diversos exemplos são cunhados para defender as situações onde os edifícios simbólicos, tais como igrejas, estão implantados na periferia dessas praças, integrando a trama edificada da cidade, e não destacados desta. Em sua análise, o edifício solto não apenas fragmenta a praça. Sua autonomia nega a relação com o espaço adjacente, e com os outros edifícios. Ele se converte em objeto, como se fosse um ‘produto manufaturado’¹⁵, nas palavras de Sitte. Uma mercadoria, cuja própria natureza antagoniza com o conceito de lugar. Já que a mercadoria, assim como a reprodução fotográfica, participa de um circuito que se sobrepõe ao espaço físico.

¹⁴ SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Ática, 1992 p. 172

¹⁵ Ibid p.82

Os transeuntes nos bulevares de Paris, ou no passeio da Ring, não podiam deixar essa condição de transeunte, de passantes. Parar, ali, significaria adentrar o espaço irreal da imagem, habitar o cartão postal.

Algo semelhante ameaçava o habitante das casas ‘modernas’, mansões concebidas como ‘obras de arte total’. Ou pelo menos foi essa a compreensão de Loos na parábola satírica ‘Sobre um pobre homem rico’.¹⁶ O protagonista dessa história é um bem sucedido homem de negócios, acostumado ao pragmatismo das transações comerciais, que resolve contratar um arquiteto para levar arte à sua morada. A casa como uma ‘obra de arte total’, cujo motivo central era a personalidade do proprietário:

Havia arte para onde quer que ele olhasse. Em todas as coisas e em cada uma delas. Ele pegava em arte quando segurava a maçaneta da porta, ele se sentava em arte quando ocupava a sua poltrona, ele enterrava a sua cabeça em arte quando a deixava cair cansada entre os travesseiros, o seu pé afundava em arte quando ele caminhava sobre os tapetes [...] em cada ornamento, em cada forma, em cada prego, se encontrava a expressão da personalidade de seu proprietário.¹⁷

Assim, prosseguindo na narrativa, aos poucos o entusiasmo deste mecenas vai se transformando em fadiga. Ele começa a passar o menor tempo possível em casa, buscando descansar um pouco de tanta arte, e repondo suas energias em um café ou restaurante. A arte exige sacrifícios. Na casa tudo tinha seu lugar, o arquiteto havia pensado em absolutamente tudo. Os objetos mais triviais estavam harmonicamente desenhados segundo o tema de cada sala. O homem percebeu que nada podia ser acrescentado à sua casa:

“Então, houve uma transformação no homem rico. De feliz passou a ser profundamente desgraçado. Via sua vida futura. Ninguém mais poderia

¹⁶ LOOS, Adolf. *Acerca de un pobre hombre rico*(1900) p.151-154 In: In: SCHACHEL, Roland. Op. cit.

¹⁷ Ibid p.151-152

lhe proporcionar alegria. Tinha que passar pelas lojas da cidade sem nenhum desejo [...] Ele sentia: agora é preciso aprender a andar com seu próprio cadáver.”¹⁸

Este pobre homem rico tornou-se escravo de seu próprio retrato, sua vida foi achatada em uma imagem. Quase o oposto do que acomete o pacto fáustico de Dorian Gray no romance de Oscar Wilde, onde o retrato envelhece pelo personagem.

Antagonizando com os arquitetos da Secessão vienense, o verdadeiro alvo da sátira do ‘Pobre Homem Rico’, Loos escreveu que seu maior orgulho era a criação de interiores não fotografáveis, a tal ponto que os habitantes desses espaços seriam incapazes de reconhecer suas próprias casas nas fotografias.¹⁹

Nos interiores das casas de Adolf Loos, assim como nas praças amadas por Camillo Sitte, o centro do espaço é sempre deixado vazio. A mobília e os edifícios ocupam a periferia, delimitando claramente o recinto. São espaços definidos pela percepção da pessoa que os habitam, e não por alguém que transpõe seus limites, como bem observou Beatriz Colomina.²⁰

O problema da transmutação de edifícios em cartões postais, e de interiores em imagens, ultrapassa a questão do deslocamento de seu sentido original de lugar. A imagem predefinida é como a consciência, e, como vimos anteriormente, o papel das lembranças registradas no consciente é justamente destruir as memórias (na acepção de memória inconsciente). A imagem impede a imaginação e oblitera o espaço. Na imagem a relação corpórea inexistente, ela não tem escala (isto é, qualidade), apenas

¹⁸ Ibidem p.154

¹⁹ LOOS, Adolf. *Arquitectura* (1910) p.225. In: SCHACHEL, Roland. op. cit.

²⁰ COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity - modern architecture as mass media*. Cambridge: MIT press, 1994. p.51

Página do livro de Camillo Sitte, onde ele defende praças cujo centro está livre de monumentos. pub.or. [1889]

Planta da sala do apartamento de Adolf Loos, Viena [1903]

dimensão (quantidade). Este aspecto do registro mnemônico, tão caro para Loos, também está presente nas ideias de Sitte. Em suas palavras:

A agorafobia é uma das doenças mais novas e modernas. Muito compreensível, pois as pequenas praças antigas são acolhedoras, e somente em nossa memória podem tornar-se gigantescas, uma vez que a grandiosidade da impressão artística substitui o tamanho real em nossa imaginação. No vazio tedioso e opressivo das imensas praças modernas, mesmo os moradores das regiões mais antigas e aconchegantes da cidade vão sucumbir à doença da moda, a agorafobia. Em nossa memória, essas praças gigantescas são reduzidas a uma imagem muito pequena, mas ainda grande em relação à nulidade de seu efeito artístico.²¹

No entanto, o mal estar sentido no novo espaço público das metrópoles era mais concreto e palpável do que a impressão desconfortável de estar sendo capturado pelas lentes de uma câmera inexistente. Esse sentimento passou a ser relatado como um novo fenômeno por diferentes médicos de grandes cidades europeias, em meados do século XIX. A agorafobia era uma espécie de vertigem sentida em espaços amplos e abertos da cidade, ou na presença de multidões, causando uma aterrorizante paralisia nos sujeitos diagnosticados com tal enfermidade. De uma leve tontura à palpitações intensas, e até eventuais desmaios, eram alguns dos sintomas associados à esta nova patologia intrinsecamente ligada ao espaço – *Platzscheu*, é o termo dado em alemão. Essas descrições, que hoje nos parecem inverossímeis ou exageradas, eram abundantes na época. Talvez tal vivacidade de impressões possa ser melhor cotejada à luz da velocidade das transformações no panorama social e no ambiente urbano das metrópoles europeias, cuja paisagem fora arrastada na torrente das sucessivas inovações técnicas que varreram o século XIX. Os primeiros registros deste quadro clínico aparecem em Berlim e Viena no final da década de 1860, e o primeiro memorial

²¹ SITTE, Camillo. Op.cit. p.62 grifo meu

abrangente sobre o tema foi publicado por Carl Otto Westphal, um renomado psiquiatra de Berlim, em 1871.²²

Os espaços urbanos por trás da nova doença também criavam situações novas para os homens metropolitanos. O estranhamento e a alienação correlata são vistos tanto nos termos das condições espaciais como das psicológicas. A frequência dos encontros entre desconhecidos estimulou a promoção de um código de conduta pautado pelo anonimato, como uma forma de resguardar a intimidade. Se no Antigo Regime a regra para o contato em espaço público era a definição clara dos papéis e classes sociais, que se dava sobretudo pela vestimenta, nos novos tempos se passava justamente o oposto: as diferenças deveriam ser mascaradas. Georg Simmel mostra que a experiência dos sucessivos choques propiciados pela aceleração da vida urbana promoveu o superdesenvolvimento de nosso aparato racional, bem como certo recrudescimento da dimensão emocional de nossa sociabilidade. Para ele, a existência matemática do habitante metropolitano é uma forma reativa de se proteger da variedade e intensidade de estímulos da metrópole, e de resguardar as transformações vividas internamente. Assim, a lógica da sociabilidade na cidade grande é, para Simmel, a introjeção da personalidade. A atitude blasé, que corresponde a esse ocultamento da personalidade, é o que garante a possibilidade do anonimato. E o anonimato nas metrópoles é o que confere ao indivíduo um grau de liberdade pessoal sem precedentes.²³

As analogias entre moda e arquitetura, tão recorrentes nos textos de Loos, sempre indicam sua predileção pela descrição do traje inglês. O que, em termos simmelianos, significaria pensar a roupa como máscara. Voltando às palavras de Loos:

²² A base para tais considerações veio do texto de Anthony Vidler *Agoraphobia - Psychopathologies of Urban Space* In: VIDLER, Anthony. *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2000. p. 25-50.

²³ SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903). Mana, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 577-591, Oct. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010&lng=en&nrm=iso. Acessado em 01 Set. 2015.

Casa Scheu, Adolf Loos. Viena [1912]

Obras de implantação da Ringstrasse. Viena [sem data]

Quem passeia hoje com paletó de cetim não é nenhum artista, mas um palhaço ou um pintor de paredes. Tornamo-nos mais refinados, mais sutis. Os homens que andavam em trupes precisavam se distinguir através de cores diferentes, o homem moderno precisa de sua roupa como máscara. Tão exacerbadamente forte é sua individualidade, que não se deixa mais expressar em peças de roupa. O não ornamentar é um signo de força mental.²⁴

As casas e as roupas deveriam neutralizar a individualidade exacerbada do homem moderno, oferecer uma aparência de neutralidade aos excêntricos cidadãos metropolitanos. Nas palavras de Adolf Loos: “A casa não deve dizer nada ao exterior; toda sua riqueza deve manifestar-se no interior.”²⁵ O melhor que as fachadas domésticas poderiam oferecer à cidade, portanto, seria o silêncio.

Nos projetos residenciais do arquiteto há uma forte tensão entre o espaço interno, sempre complexo e muito trabalhado, e a aparência externa; que aspira a neutralidade através da simplicidade formal, recorrentemente buscada em volumes cúbicos, e no tratamento despojado dos acabamentos e aberturas das fachadas. Nos projetos comerciais, majoritariamente ligados à moda, as fachadas procuram estabelecer uma relação com as calçadas da cidade. As entradas das lojas ou dos cafés nunca são muito transparentes, mesmo quando se tratam simplesmente de vitrines. Os interiores são parcialmente velados por uma frente que remonta, pelo menos em algum aspecto, à arquitetura da antiguidade. Seja no uso extravagante do mármore, ou no emprego de colunas que não têm papel estrutural. Assim, o projeto da Looshaus, como vimos, é a sobreposição irreconciliável de um programa intrinsecamente ligado ao espaço urbano com outro que pede distância da vida da cidade. Sua solução formal é quase uma colagem das fachadas comerciais e residenciais das obras de Loos.

²⁴ LOOS, Adolf. *Ornamento y Delito* p.50 In: SCHACHEL, Roland (Org.) op. cit.

²⁵ LOOS, Adolf. *El Arte popular*(1914), p. 238.In: SCHACHEL, Roland (Org.) op.cit.

Entrada da joalheria Hugo & Alfred Spritz, Adolf Loos. Viena [1918]

Edifício Goldman & Salatsch, Adolf Loos, Viena [1909-11]

No diagnóstico que faz dos novos espaços urbanos agigantados, Camillo Sitte levanta algumas implicações importantes. Para ele, a chaga do urbanismo moderno também se manifestava na arquitetura, numa simplificação empobrecedora que, como vimos, Loos defendia. Grandes qualidades da cidade, tais como a vida comunitária e o caráter artístico dos espaços, estavam deixando a esfera pública na mesma medida em que as energias criativas eram conduzidas para o interior das construções:

Os altos preços dos terrenos exigem seu melhor aproveitamento, e com isso são abandonados inúmeros motivos de efeitos abundantes, enquanto cada lote construído tende, cada vez mais, a assumir a forma cúbica do moderno bloco de construção[...]. Estamos tão habituados a tudo isso, que há certos motivos que não mais nos impressionam, como as escadarias abertas, por exemplo. *Todo o conjunto destas formas da construção urbana recuou das ruas e das praças para o interior dos edifícios*, em consonância a uma característica típica de nosso tempo, a agorafobia.²⁶

A correspondência entre o esvaziamento do espaço público da cidade e a reaparição de seus signos no interior doméstico assume uma dimensão compensatória. O culto deste interior doméstico é paralelo ao culto da subjetividade individual, e ambos parecem oferecer um contraponto ao ambiente indiferente das metrópoles, e ao tipo 'blasé' de seus cidadãos. O complemento da uniformização das aparições públicas é a invenção do interior como mundo apartado e repleto de índices de personalidade.

Walter Benjamin escreveu que o interior da residência é, nesse momento, o refúgio da arte.²⁷ Mas aparentemente a arte é que se tornou o refúgio da individualidade, aquela arte que “é um assunto privado do artista”²⁸ pretende expressar e acolher a personalidade expurgada das ruas e praças urbanas. O fundamento desta arte que não pode mais com o espaço público é a singularidade intransigente do indivíduo. Por princípio ela não pode ser compartilhada, porém aspira a comunicação, a expressão

²⁶ SITTE, Camillo p.114 op.cit.

²⁷ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. In: *Walter Benjamin*. Org. Florestan Fernandes Coord. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991. p.38.

²⁸ LOOS, Adolf. *Arquitectura* (1910) p.229. In: SCHACHEL, Roland (Org.).op. cit.

dessa personalidade que se pressupõe tão singular. Esse fundamento é a própria razão de ser do interior doméstico:

O interior não é apenas o universo do homem privado, mas também o seu estajo. Habitar significa deixar rastros. No interior, eles são acentuados. Colchas e cobertores, fronhas e estojos em que os objetos de uso cotidiano imprimam a sua marca são imaginados em grande quantidade. Também os rastros do morador ficam impressos no interior. Daí nasce a história de detetive, que persegue esses rastros. A ‘Filosofia do mobiliário’, bem como as novelas de detetive apontam Poe como o primeiro fisionomista de tal *intérieur*. Os criminosos das primeiras novelas de detetive não são cavalheiros nem apaches, mas pessoas privadas pertencentes à burguesia.²⁹

O surgimento da psicanálise como disciplina, a invenção de um novo gênero literário – o romance policial –, e o advento da ‘decoração de interiores’, atestam que o século XIX foi marcado pela consolidação da hegemonia da vida privada sobre a vida pública, tal como analisa Sennett.

Neste contexto a arquitetura doméstica é o centro da obra de Adolf Loos. Desde a primeira reforma que o arquiteto realizou em 1897, um ano após o retorno de sua estadia nos Estados Unidos, até o início dos trabalhos da Villa Karma, em 1903, Loos havia trabalhado exclusivamente como decorador de interiores. Embora o próprio arquiteto menospreze essa ocupação, comparando sua atividade com o período em que lavava pratos na América,³⁰ comprovamos a importância dessa experiência em todo o desenvolvimento posterior de sua carreira.

²⁹ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. In: Walter Benjamin. Org. Florestan Fernandes Coord. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991. p.38.

³⁰ “Os arranjos de apartamentos não têm nada a ver com arquitetura. Tenho vivido deste trabalho como posso. Da mesma forma que na América me mantive durante algum tempo lavando pratos.” LOOS, Adolf. *Escritos I (1897-1909)* Madrid: El Croquis editorial, 1993 p. 297

No depoimento de seu curto período de docência, o arquiteto escreve que seu método de ensino propunha o desenvolvimento dos projetos de dentro para fora, e do solo à cobertura, sendo a fachada uma questão secundária.

“Desta maneira induzi aos meus alunos que pensassem em três dimensões. Atualmente, existem pouquíssimos arquitetos que sabem fazê-lo; hoje em dia acredita-se que é suficiente que um arquiteto pense no plano.”³¹

Percebe-se, portanto, que Loos projeta de dentro para fora, como se montasse diferentes interiores, e do piso à cobertura, em corte, numa gradação que vai dos espaços de caráter mais público, ligados ao nível de acesso, aos ambientes de uso marcadamente privativo, afastados verticalmente da rua. Este método, frequentemente implícito nos escritos do arquiteto, foi teorizado por Heinrich Kulka, um de seus discípulos, como *Raumplan* - uma das principais contribuições de Adolf Loos para a arquitetura.³² *Raum*, em alemão, tem tanto o sentido de espaço, como o de sala; talvez um pouco como *Room*, no inglês. Portanto o *Raumplan* é tanto um plano espacial como um plano do arranjo entre cômodos.

Na historiografia loosiana, esse termo é largamente empregado em referência à elaboração exageradamente complexa dos interiores.³³ Nas casas do arquiteto, o espaço entre a via de acesso e a porta de entrada não é muito explorado. Não encontramos portões elaborados, coberturas ou lances de escada que façam a mediação entre o espaço interno e o externo. Todas as transições foram trazidas para dentro da casa. O acerto entre o nível da sala, sempre ligeiramente mais alto, e o nível da rua se dá por um lance interno de escadas.

O interior doméstico compreende uma série de ‘motivos urbanos’, confirmando o diagnóstico de Sitte. Ali, a diversidade dos espaços internos pode ser lida como uma tentativa inglória de recriar, no âmbito da casa, a vivacidade espacial das ruelas e praças

³¹ LOOS, Adolf. *Mi Escuela de Arquitectura* (1913) In: SCHACHEL, Roland (Org.). op. cit.

³² KULKA, Heinrich. apud: MUNZ, Ludwig; KUNSTLER, Gustav. *Adolf Loos: A Pioneer of Modern Architecture*, Londres: Thames and Hudson p. 139.

³³ O desenvolvimento gradual do *Raumplan* na arquitetura de Adolf Loos foi detalhadamente apresentado em no ensaio *Adolf Loos-Patterns of town houses* de Johan van de Beek. Grande parte de minhas considerações que apresento a seguir estão calcadas neste estudo. In: RISSELADA, Max (org.). *Raumplan versus plan libre*. Ed. delft university press, 1987. p.27-46

Vestíbulo residencial na Reichsratsstrasse, Viena [1883]

Escadaria em edifício de apartamentos na Kartner Ring, Viena [1863-65]

que estavam sendo varridas das cidades europeias com as grandes reformas. Na impossibilidade de reestabelecer “o equilíbrio entre o interior e o exterior do ser humano”³⁴, as casas de Loos procuram oferecer um tipo de compensação para o caráter impessoal e alienante da metrópole. O mármore, as escadarias, balaustradas e colunas gregas parecem ser aparições espectrais de espaços urbanos mortos.

Nas reformas de apartamentos do começo de sua carreira, a diferenciação espacial se dava por manipulações na altura do forro. A cadência entre os espaços era dada pela sucessão horizontal de cômodos, na passagem de um ambiente para o outro. O espaço central tinha um pé-direito maior em relação aos espaços adjacentes, normalmente dotados de bay-windows (apartamentos de Alfred Kraus 1905 e Willy Hirsch 1907) ou de nichos da lareira (apartamentos de Adolf Loos 1903, Leopold Langer 1901). Em suas primeiras casas, onde o nível dos pavimentos ainda era contínuo, o arquiteto recorre ao mesmo expediente (Villa Karma 1903, Casa Steiner 1910, Casa Horner 1913, Casa Scheu, 1912). Na reforma da casa Duschnitz, de 1915, aparece a primeira ocorrência do hall de entrada rebaixado em relação ao restante do pavimento social (o hall e boa parte do pavimento inferior fazem parte da expansão projetada por Loos). Já na casa Mandl, outra reforma de 1916, o arquiteto decide alterar todo o projeto no meio da obra, abandonando as plantas desenhadas em favor de uma decisão tomada no canteiro.³⁵ Metade de um dos pavimentos é demolida. O acesso, agora rebaixado em meio nível, está quase na altura do solo. O hall se desdobra em uma chapeleira, ambos de pé-direito reduzido. Se chega na sala através de um lance de escada fechado, perpendicular à fachada frontal, uma curva de 90° guarda a surpresa da sala de estar com grande altura. Do ambiente de estar outro lance ascendente leva a uma salinha sobre a chapeleira e ao hall de entrada. O teto deste espaço está nivelado com o teto do estar. A salinha está conjugada com o espaço de estar como um pequeno

³⁴ SITTE, Camillo. Op. Cit. p. 222

³⁵ Conforme relato de Claire Loos, citado por Kurt Lustenberger. In LUSTENBERGER, Kurt. *Adolf Loos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998.: p. 98

Interiores da casa Mandl, Adolf Loos, Viena [1916]

Fundos da casa Mandl, Adolf Loos, Viena [1916]

camarote que se abre ao espaço amplo de um teatro.³⁶ Os quartos estão dispostos no pavimento superior, que é contínuo e não tem nenhuma relação visual com o restante da casa, garantindo maior privacidade.

A casa Mandl inaugura a fragmentação de níveis nas casas de Loos. A diferenciação espacial que ele buscava inicialmente, manipulando as alturas de forro, encontra aqui uma formulação que abarca todos os espaços construídos na relação estabelecida em corte. A partir de então o movimento migra do forro para os pisos e, em muitos casos, ambientes de pé-direito variado se aglutinam sob um forro nivelado. Este procedimento já havia sido formulado na Looshaus (1909-1911), onde o mezanino do embasamento comercial se desdobra em três níveis distintos, promovendo um percurso dos espaços mais públicos (e de maior pé-direito) aos mais privados. Sobre o grande saguão de acesso atrás da colunata de mármore, estão os provadores, parte em que a menor altura deveria promover uma sensação de acolhimento e privacidade. Espacialmente, o itinerário nas casas, do acesso ao principal ambiente social, é praticamente o oposto do que encontramos na sequência da Looshaus. As *villas* Moller (1927-1928) e Müller (1928-1930) apresentam a formulação madura do *raumplan*. Em ambas, o hall de entrada é um espaço diminuto que prepara o visitante para o ponto culminante na sala de estar. Assim como, na arquitetura religiosa, o nártex funciona para maximizar a surpresa da nave. Depois do grande salão, a altura dos cômodos diminui progressivamente, num movimento inverso ao da chegada, até a conclusão do trajeto nos dormitórios. Se a sucessão espacial da casa ensaia um tipo de itinerário urbano pré moderno – da soleira da porta, por vielas tortuosas ao espaço gregário da praça, e vice-versa – o dormitório às vezes se apresenta como uma versão reduzida da casa, onde às camas corresponde um pequeno nicho adjacente ao espaço vazio do quarto.

³⁶ MUNZ, Ludwig; KUNSTLER, Gustav. *Adolf Loos: A Pioneer of Modern Architecture*, Londres: Thames and Hudson p. 148: "We may call to mind an observation by Adolf Loos, handed down to us by Heinrich Kulka, that the smallness of a theatre box would be unbearable if one could not look out into the large space beyond; hence it was possible to save space, even in the design of small houses, by linking a high main room with a low annexe."

Plantas e corte da casa Mandl, Adolf Loos, Viena [1916]

Dormitório da casa Khuner, Adolf Loos, Payerbach [1929-30]

A ideia de que cada cômodo deve ter uma lógica interna, e que sua somatória leva à concepção do edifício de dentro pra fora, deve algo à casa tipicamente inglesa, ou mais precisamente àquela idealizada pelo movimento *Arts and Crafts*. A volumetria irregular e pitoresca da *Red House* de Phillip Webb e William Morris, por exemplo, é exatamente o fruto da particularização das células habitáveis e de sua deliberada expressão no exterior. É provável que a lógica anglo-saxônica de peculiarizar os cômodos tenha chegado até Adolf Loos através de Hermann Multhesius, que legou à cultura germânica uma publicação de três volumes sobre a casa inglesa.³⁷ Mas o arquiteto vienense não podia acatar o aspecto subjetivista da irregularidade romântica destas casas, sobretudo não em uma metrópole, então o *raumplan* busca conciliar o aconchego do interior vernacular com a discrição áspera dos volumes cúbicos e suas fachadas classicizantes.

O pensamento de Loos ecoa o de Simmel quando o último escreve que “uma pessoa distinta é justamente a pessoa que reserva por completo sua personalidade.”³⁸ As residências de Adolf Loos tendem à compacidade máxima do volume. Altura, largura e profundidade buscam uma relação de reciprocidade, minimizando a interface com o exterior. No exterior de tais edifícios parece atuar uma força centrípeta, revelando uma propensão ao isolamento objetual. Já o interior, contrariamente, é regido pelo esforço centrífugo. Toda a mobília pende para a periferia dos cômodos. O centro é deixado livre. Livre, inclusive, dos eixos de circulação, já que as portas em geral são perfurações excêntricas. Esvaziado, o centro aspira à condição de lugar, qualidade que, como vimos, havia se tornado rara nos novos espaços urbanos.

A natureza introspectiva das casas do arquiteto é reforçada no tratamento conferido às aberturas. A função das janelas, aqui, é predominantemente a de iluminar, e não a de conduzir o olhar ao exterior. A vista é velada através de cortinas, e a disposição de assentos, justamente sob as janelas, coloca o habitante sempre de costas para elas, afastando-o do paraapeito.

³⁷ Multhesius fora enviado à Inglaterra para importar as lições da industrialização para a Alemanha, mas retorna trazendo também a reação anti-industrial dos ingleses, especialmente o testemunho do movimento *Arts and Crafts*.

³⁸ SIMMEL, Georg. *The Philosophy of Money* New York: Routledge, 2004.p. 393

Sala de jantar da casa Steiner, Adolf Loos, Viena [1910]

Baywindow do apartamento de Alfred Kraus, Adolf Loos, Viena [1905]

Na janela sala de jantar da Villa Steiner, a abertura é dividida na altura do lambri de madeira, que coincide com a altura dos olhos. A parte superior é vedada com um vidro martelado que traz uma luz difusa ao interior, e a parte inferior com um espelho que redireciona o olhar, atraído pela luz, de volta para dentro da casa.

Assim, a interpenetração dos espaços domésticos se dá por aberturas nas paredes que se voltam para o próprio interior da casa. Escadas ou peitoris à meia altura oferecem aos olhos um caminho indisponível ao corpo. A relação visual entre os cômodos estabelece uma hierarquia entre os espaços observados e os espaços de observação, isto é, entre plateia e palco. O público, já não é a massa anônima da metrópole, nem o público teatral. São os espectadores da vida doméstica, é o voyeur que se senta dando as costas à baywindow da casa Moller para observar a encenação cotidiana da vida doméstica sem ser notado. Esse sujeito é o consumidor das mercadorias das lojas de departamento, dos produtos que se tornaram um “hieróglifo social”.³⁹ Ele recebe as paisagens do mundo todo nos cartões postais que chegam na sua caixa de correio, e lê as revistas da moda em seu quarto. O domínio privado da casa é o ponto nodal no circuito dos bens de consumo que se sobrepõem ao espaço físico, antagonizando com o conceito tradicional de lugar. Nesse sentido, a casa se tornou mais pública do que o espaço público, como bem apontou Beatriz Colomina.⁴⁰

Esquemas de planta e corte das visuais obtidas da baywindow da Villa Möller, Adolf Loos, Viena [1927-28]

³⁹ SENNETT, Richard. op.cit. p. 184.

⁴⁰ COLOMINA, Beatriz. op.cit. p.8

A URNA E O URINOL: AS MERCADORIAS NO TERRITÓRIO DA INDISTINÇÃO

Essa arte do mosaico, que pavimentou o chão dos antigos e adornou o céu abobadado das igrejas cristãs, amesquinha-se agora em caixinhas e pulseiras. Estes tempos são muito piores do que se pensa.

Johann Wolfgang von Goethe, *Viagem à Italia* [1786-1788]

Ainda chegará o tempo em que a decoração de uma cela prisional feita pelo tapeceiro do palácio Schulze ou pelo catedrático Van de Velde servirá como um agravante da pena.

Adolf Loos, *Ornamento e Crime* [1908]

O século XIX é o mundo plasmado das coisas, das mercadorias. Mundo do homem inteiramente reificado, sem expressão ou comunicação

Olgária C. F. Matos, *O iluminismo visionário* [1993]

No capítulo anterior, trabalhamos sobre dois processos concomitantes: o enfraquecimento da vida nos espaços públicos e a nova elaboração do recinto doméstico. Nosso objetivo é o de melhor compreender em que medida as proposições arquitetônicas de Adolf Loos interagiram com aquele contexto de privatização da sociabilidade. O suporte da discussão era o espaço da casa ou da cidade. Neste capítulo, examinaremos como o impulso de personificação, que marcou a arquitetura e o urbanismo do século XIX, atinge a esfera da cultura material do período. Mesmo porque com as revoluções trazidas pela indústria, pela imprensa, pela ferrovia e pela fotografia, o peso próprio do lugar, do espaço físico, começa a ser relativizado.

Se como arquiteto Loos lutou para reafirmar o caráter inalienável do espaço como lugar, como escritor ele desferiu uma série de críticas aos produtos comerciais de sua época, tidos como índices de decadência cultural.

Há uma espécie de contradição aparente que se insinua tanto no espaço público quanto na produção industrial: quando as grandes reformas urbanas entram em cena nas capitais europeias, criando espaços públicos agigantados, a vida das ruas se recolhe à familiaridade do interior privado. Quando as mercadorias passam a ser produzidas em escala industrial os produtos precisam ocultar sua origem serial e se oferecer com uma decoração rebuscada, de apelo subjetivo. O salto de escalas tanto na dimensão da praça, como na quantidade de mercadorias produzidas, provocou um impulso reativo. O investimento pessoal nos objetos foi aguçado na mesma medida em que o interior do lar se conformava como refúgio do habitante das metrópoles.

Para Loos as grandes qualidades do produto industrial eram justamente as características que seus contemporâneos haviam identificado como chaga: o caráter impessoal e indiferente da mercadoria.

As transformações no comércio varejista oferecem um panorama privilegiado do nexo entre a experiência de compras e o espaço urbano e da relação entre as mercancias e o interior doméstico. A grande mudança é advento da loja de departamentos, que pressupunha uma margem de lucro menor compensada pelo aumento no volume de vendas. Para tal, este novo tipo de loja trazia a conjunção de uma grande variedade de mercadorias sob o mesmo teto e o estabelecimento de preços

fixos, claramente demarcados (uma novidade).¹ Essa conjunção só foi possível com o suporte da produção industrial, que estabeleceu um ritmo de produção de mercadorias sem precedentes, e pelo transporte público de massa, que transpôs as distâncias físicas possibilitando uma redistribuição das atividades na trama urbana. O volume de vendas necessário à loja de departamentos dependia de clientes de toda a cidade. Os itinerários das primeiras linhas de bonde (tipicamente radiais, centro-periferia) foram traçados para levarem as massas urbanas ao trabalho e às compras. As lojas de departamentos, próximas aos centros de negócios, completaram o circuito de produção e consumo que aprofundou o papel do comércio como mediador da relação das massas com a cidade.

O advento do preço fixo, além de conferir às transações comerciais uma velocidade condizente com a nova escala de produção, representou uma transformação substancial da experiência de compra e, conseqüentemente, da interação entre comprador e vendedor. A pechincha demandava uma pose, o comprador e o vendedor precisavam representar papeis. Fazer compras em uma sociedade sem preços fixos significava ter de se engajar socialmente sob a pena de perder dinheiro. A etiqueta com o valor do produto coloca o consumidor em contato direto com a mercadoria e transforma o vendedor em uma espécie de autômato. No mesmo momento em que o processo de produção escapa das pessoas, abre-se diante delas o depósito, a loja de departamentos. Os grandes varejistas da época estavam diante de um problema: era preciso fomentar o consumo contínuo de mercadorias padronizadas, ‘sem qualidades’. A busca por este estímulo é o embrião da publicidade moderna. Os arranjos de vitrine deveriam despertar um tipo interesse pelo produto que não poderia existir na mercadoria em si. O primeiro obstáculo a ser enfrentado era a impressão de uniformidade dos objetos produzidos em massa. As *Grands Magasins* de Paris evitavam a disposição de dezenas de copos idênticos lado a lado. Nos expositores os copos eram representados por um único exemplar de cada tipo. Diferentes copos, todos justapostos, enfatizavam mutuamente as peculiaridades de cada um. O produto ganhava um ar estranho, imprevisto, que suspendia momentaneamente o seu valor utilitário. O desejo de compra era estimulado através do que o produto tinha de ‘diferente’. O gosto do consumidor se sobrepunha à resolução de qualquer necessidade a que o objeto

¹ A relação entre as transformações no comércio e na sociabilidade urbana apresentadas aqui foram exploradas no capítulo O Impacto do Capitalismo Industrial na Vida Pública, de Richard Sennett In: SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.166-188.

originalmente respondia. Esse caráter de mistificação, de novidade, foi reforçado pela introdução de artigos exóticos – trazidos dos estados colonizados - em meio aos produtos corriqueiros das prateleiras.

A passividade do comprador da loja de departamentos o tornou receptivo a uma estimulante identificação com as mercadorias. Acima e além de sua utilidade, quem comprava tais artefatos comprava sobretudo uma aparência que expressaria sua personalidade. O espetáculo dos novos ‘bazares’ propunha uma nova forma de estar em público; estar fora passou a ser simultaneamente uma experiência pessoal e passiva. Como contraponto, o domínio privado do lar também havia se transformado. A casa burguesa tornou-se um mostruário de cacarecos que indicavam certa personalidade, um museu da intimidade do proprietário. O interior doméstico se constituiu como representação pública da individualidade.

Loos estimava o caráter impessoal e indiferente da mercadoria, não como repressão da individualidade, nem por acreditar que tal coibição teria qualquer papel na recuperação de uma vida comunitária (pré-moderna). Loos é individualista e cultua os produtos industriais ordinários justamente por garantirem o espaço da singularidade pessoal, a separação clara entre homem e artigo de consumo. Para ele, a apropriação legítima dos objetos que nos rodeiam se dá pela representação deles em nosso espaço, e não através de nossa representação no mundo dos objetos.

Na primeira década do século XX, era comum encontrar nas vitrines das *Warenhaus*² de Viena diversos artefatos orientais. Caçarolas mouriscas, tapetes persas e cerâmicas chinesas frequentavam suas prateleiras. Tais produtos exóticos, ainda que frequentemente fabricados na Europa, despertariam as fantasias do comprador estimulando uma relação fetichista com a mercadoria. Criticando essa tendência Loos escreve que “era como se um homem tivesse que descobrir nosso moderno traje de cavalheiro depois de que, durante todo um século, as pessoas se vestissem como em uma festa à fantasia, com trajes gregos, medievais, egípcios ou do período rococó.”³

² Long, comenta brevemente sobre as lojas de departamento de Viena In: LONG, Christopher. *The Looshaus New Haven*: Yale University Press, 2011 p. 58-59

³ LOOS, Adolf. *Hands Off*. p.87 In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Trad. Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972

Podemos especular que o inusitado projeto do arquiteto para uma loja de departamentos em Alexandria, no Egito (1910)⁴, seja uma espécie de provocação ao orientalismo das lojas de Viena. Na perspectiva de apresentação, um monolítico paralelepípedo guarnecido de colunas jônicas contrasta com a arquitetura do local. O neoclassicismo europeu do edifício encontra um contraponto nas *baywindows* a inglesa, que correspondem às vitrines do térreo, e no coroamento escalonado (solução que reaparecerá em uma série de projetos posteriores). A loja de departamentos em Alexandria seria um templo da banalidade industrial, dos discretos utensílios modernos livres da febre oriental da Europa, ou, por ironia, um espaço para receber os produtos industriais mais mezinhas como estranhos artigos exóticos do ocidente. Em todo o material consultado há pouquíssima informação sobre esta proposta, mas sabemos que Loos desenvolveu uma porção de projetos não encomendados, como a casa para Josephine Baker (1928)⁵ ou o Grand Hotel Babylon (1923)⁶, o que endossa o provável caráter provocativo da proposição.

Não encontramos nenhum indício de que o arquiteto tenha visitado o Egito e, exceto na proposta do concurso para o edifício do Chicago Tribune (1922), Adolf Loos não realizou outros projetos à distância. Que ele o faça para a sede de um jornal ou para uma loja de departamentos não deve ser mera coincidência. São programas que relativizam a importância do lugar geográfico. É possível que o caráter especulativo de diversas propostas para edifícios hoteleiros se alimente da mesma liberdade em relação ao contexto local. O hotel é a casa sem qualidades, sem proprietário. O lar do homem desenraizado.

Os departamentos das lojas eram divididos de acordo com as atividades relacionadas aos artigos comercializados: o andar da cozinha, o piso das ferramentas, etc.. As ruas das cidades medievais eram nomeadas de acordo com as atividades que abrigavam; nos pavimentos das *Warenhaus* as mais diferentes atividades foram empilhadas, cindindo o sentido tradicional de lugar. A antinomia definitiva do espaço físico é o espaço virtual de circulação das mercadorias, revistas, e cartazes. Este circuito é o território da indistinção, o veículo da publicidade do privado, que promove a confusão entre sujeito e objeto, obra de arte e artefato utilitário, vida e representação.

⁴ GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos, theory and works*. Londres: art data, 1995. p. 142

⁵ Ibid p.191

⁶ Ibidem p. 178-179

Esfinge no setor de toalhas de uma loja de departamentos, Viena [sem data]

Grand Hotel Babylon, Adolf Loos, Nice [1923]

Projeto para uma loja de departamentos em Alexandria, Adolf Loos. Egito [1910]

A crítica cultural empreendida por Loos em inúmeros artigos jornalísticos e conferências foi essencialmente conservadora, porque, a despeito do assunto abordado, seu verdadeiro propósito sempre foi a tentativa de restaurar os limites, de reestabelecer as distinções. Este motivo central subjaz ao ataque à invenção de novos ornamentos (*Ornamento e Crime*, 1908), à sátira da casa como ‘obra de arte total’ (*Sobre um Pobre Homem Rico*, 1900), à defesa da tradição na arquitetura (*Arquitetura*, 1910) e à condenação do design de objetos como especialidade (*Cerâmica*, 1904; *A Abolição dos Móveis*, 1924).

“A diferença entre os outros e eu é esta: Afirmo que o uso cria a forma da civilização e a dos objetos; os outros dizem que a forma recém criada pode influir na forma da civilização (sentar-se, viver, comer, etc...).”⁷ Adolf Loos sustenta que não há nada de passadista em sua posição conservadora, para ele as formas modernas já existiam e correspondiam precisamente aos produtos anônimos, desenvolvidos irrefletidamente pelos artesãos ou pela indústria. A busca deliberada por uma expressão da época nos artigos de consumo, como queriam os designers da *Deutscher Werkbund*,

⁷ LOOS, Adolf. *Josef Vellich* p. 166 In: SCHACHEL, Roland (Org.) op. cit.

era nostalgia travestida de invenção. Eles não podiam aceitar as condições materiais da época, assim como os amantes da parafernália de objetos de estilo renascentista ou rococó. O mesmo impulso romântico alimentava a imaginação individual dos novos artistas e o investimento subjetivo nas formas do passado.

A despeito da tentativa persistente de afirmar-se como um homem de seu próprio tempo e de declarar a reabilitação da tradição (para ele atemporal), Loos ainda se posiciona como um *outsider*. Os únicos livros que publicou em vida são compilações de seus escritos e carregam nos seus títulos muito da pretensão do crítico: *Ins Leere gesprochen* (Palavras ao vazio) e *Trotzdem* (Apesar de tudo). Ele foi um autoproclamado profeta do presente. Alguém que procura instalar-se profundamente em sua época, mas se vê incompreendido, marginalizado, e assume o tom profético que acusava nos apóstolos do futuro. Nesse sentido o anti-romantismo de Adolf Loos é indisfarçadamente romântico.

Ele é radicalmente antiutópico, acredita em um desenvolvimento gradual das formas que acompanha as mudanças no estilo de vida e rejeita a ideia de que um novo tipo de vida possa ser criado através da invenção formal. Sua defesa dos objetos neutros e impessoais não é professada em nome da perspectiva utópica de uma sociedade igualitária ou de uma possível acessibilidade universal aos produtos da indústria, mas em nome de uma pureza em que as coisas são formalizadas apenas em função de seu propósito imediato. Para os artigos de consumo a objetividade e para a arte a autonomia, o castelo da pureza. Essa concepção da arte como um domínio autônomo e apartado da sociedade, quase sagrado, guarda um subjetivismo exacerbado sob a máscara da racionalidade objetiva.

Por tanto, Loos desdenha o subjetivismo das artes aplicadas nos objetos de uso cotidiano e nas construções da nova corrente arquitetônica (art nouveau, jugendstil ou secessão – conforme o país) não pela relação passional do homem com sua casa, mas por sua imposição superficial, por sua falsidade. Querer materializar a personalidade, como Olbrich ou Hoffmann, é aprisiona-la no retrato: a casa *secessionista* é um tumulto (uma obra de arte).

No último capítulo procuramos dar uma ideia dos complexos interiores loosianos. A sucessão de espaços de diferentes proporções surpreende na mesma medida em que impede a reconstrução mental do todo. O divórcio entre o percurso oferecido aos olhos, pelas aberturas internas, e a trajetória permitida ao corpo, nas

passagens e lances de escada, torna a sequência imprevisível. O espaço não pode ser imaginado em sua totalidade, e as imagens possíveis, fragmentárias, constantemente contradizem o espaço físico. Isso porque, além da espacialidade complexa, o arquiteto frequentemente utiliza espelhos reais e virtuais, como bem observou Kenneth Frampton⁸. O uso de espelhos reais normalmente desempenha o papel esperado de fornecer uma ilusão de espaço amplo, como ocorre no interior do Kärtner Bar (1907), mas o uso de espelhos virtuais – de espaços reais que criam a ilusão de um espelho inexistente – semeiam a dúvida na percepção do observador. É o que acontece no interior do apartamento de Hans Brummel (1928), onde o falso espelho é na realidade uma abertura verdadeira, que reforça a credibilidade do espelho real, promovendo de outro modo a separação dos sentidos. Quando Loos acusa outros arquitetos de projetarem para a câmera fotográfica, seu juízo não é pautado por uma ética da verdade inalienável do espaço tridimensional. O uso que ele faz dos espelhos contradiz essa hipótese, e o que ele denuncia é que o primado da visão empobrece a experiência corpórea do espaço, a sensualidade do tato e a presença física dos materiais.

O aspecto indecifrável evoca a qualidade não fotogênica da arquitetura de Adolf Loos, também como uma forma antagônica à concepção da casa como retrato, como realização do desejo de auto representação do cliente. Esse desejo de se identificar com o espaço não é problemático para Loos, mas ele reconhece que essa identificação não pode ser forjada por nenhuma outra pessoa, nenhum arquiteto ou artista – independentemente de sua capacidade. A tarefa que assume então é a de fornecer um tipo de espaço que possa ser apropriado emocionalmente pelo morador, em última instância inventado por ele. Refutar a imagem preestabelecida, em desenho ou fotografia, é garantir o espaço livre para que o habitante projete e construa uma imagem mental. Por isso ele afirma: “Meu maior orgulho é que os interiores que criei carecem completamente de efeito nas fotografias e que os habitantes de meus interiores não reconheçam nas fotos suas próprias casas.”⁹ Tal atitude vale tanto para os ambientes quanto para os objetos:

Sua casa só pode ser mobiliada por você. Porque é assim que ela se torna a sua casa. Se outra pessoa o fizer, seja pintor ou tapeceiro, aquilo já não

⁸ FRAMPTON, Kenneth. *In Spite of the void: the otherness of Adolf Loos* p. 200-202 In: FRAMPTON, Kenneth. *Labour, work and architecture*. Londres: Phaidon, 2002.

⁹ LOOS, Adolf. *Arquitectura* p.225 In: SCHACHEL, Roland (Org.) op. cit.

Apartamento Hans Brummel, Adolf Loos, Pilsen [1928-29]

Kartner Bar, Adolf Loos, Viena [1908]

é mais uma casa. Está mais para uma série de quartos de hotel ou para a caricatura de uma casa. Quando entro em uma casa assim só posso sentir piedade dos desgraçados que passam suas vidas nela. Essa é a moldura em que transcorrem as pequenas alegrias e as grandes tragédias da vida da gente?! Essa?¹⁰

Loos se recusa a mobiliar a casa de seus clientes, no entanto, se solicitado, orienta-os na escolha de “coisas indiferentes”¹¹ que podem tanto ser objetos neutros como “produtos graciosos de séculos anteriores ... (que) já não afetam a minha vida. Estão separados de mim por um século.”¹²

Já estamos familiarizados com as cadeiras de vime e com as formas da arquitetura clássica, nesse sentido o antigo é tão indiferente quanto o automóvel produzido industrialmente. Inversamente, um recém fabricado copo florido ou um armário com portas de retábulo rococó (a antiguidade não é a questão) também equivalem.

As chamadas artes industriais haviam produzido um paradoxo: quanto mais se desejava humanizar o produto industrial, mais os objetos se tornavam ‘coisificados’ e distantes da vida dos homens. Era a reificação da personalidade.

Vejam a cadeira Thonet! Ela não nasceu do mesmo espírito de que surgiu, materializando sem adornos o sentar de uma época, a cadeira grega com os pés e o encosto curvos? Vejam a bicicleta! Não corre através de sua forma o espírito da Atenas de Péricles? Se os gregos tivessem que construir uma bicicleta ela se pareceria muito com a nossa[...] O que não é helênico é querer expressar a própria individualidade por meio dos objetos que usamos cotidianamente.¹³

¹⁰ LOOS, Adolf. *El hogar*. p. 271 In: LOOS, Adolf. *Escritos I (1897-1909)* Madrid: El Croquis editorial, 1993

¹¹ Expressão do próprio. Ibid p. 312

¹² Ibidem

¹³ LOOS, Adolf. *Panorama de indústria artística I* p. 166 In: LOOS, Adolf. op. cit

Quando recomenda que os clientes mobiliem eles mesmos suas casas¹⁴, Loos sabe que não pode lhes oferecer nada melhor, ou nada que de fato os represente. A construção de um interior apropriado não é dada por interpretações estéticas da personalidade de alguém, mas pelo que foi vivenciado por tal pessoa. Impor uma unidade estilística a uma casa é tirania. É presunçoso acreditar que a concordância estética equivale a beleza. Porque será que “os pintores, que acreditamos terem tanto gosto, deixaram de lado nossas fastuosas casas e desde sempre pintaram os interiores do lar do camponês, do trabalhador humilde e da velha solteirona”?¹⁵

Em uma passagem esclarecedora o arquiteto descreve a mobília da casa de sua infância: “A mesa era um móvel ondulado completamente desprovido de lógica, uma mesa extensível com um trabalho horrendo de serralheria. Mas era nossa mesa, *nossa* mesa! Sabem o que isso significa? Sabem das estupendas horas que vivemos ali?”¹⁶ Não importa que a mesa seja meio troncha, que as cadeiras destoem. O conjunto não é unido pela aparência, mas por um vínculo emocional que é tecido na história pessoal de cada indivíduo com os objetos. “Cada móvel, cada coisa, cada objeto conta uma história, a história da família. A casa nunca estava pronta, ela se desenvolvia conosco e nós com ela.”¹⁷ Essa história só se constrói através do valor de uso. É por isso que a mercadoria é tão ameaçadora para Loos, porque ela impõe outro tipo de valor desvinculado da utilidade. No mundo das lojas de departamento os objetos já vêm carregados de sentidos e por isso é mais difícil se apropriar emocionalmente deles – projetar um sentido pessoal.

A obsessão por toda a sorte de artigos ainda intocados pelo mundo sedutor dos significados (pré-atribuídos) justifica o apreço do arquiteto pelas louças sanitárias, que ele toma como paradigma de modernidade.¹⁸ As coisas indiferentes só são a ‘imagem do nosso tempo’ porque nenhum tipo de imagem foi conferida a elas de antemão. Elas são a imagem de um tempo sem imagem de si.

¹⁴ LOOS, Adolf. *El hogar*. p. 271 In: LOOS, Adolf. op. cit

¹⁵ LOOS, Adolf. *Los intérieurs en la rotonda*. p. 71 In: LOOS, Adolf. op. cit

¹⁶ Ibid

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ LOOS, Adolf. *Los Plumber*. p. 96-102 In: LOOS, Adolf. op. cit e LOOS, Adolf. *Hands Off*. p.87 In: SCHACHEL, Roland (Org.).op.cit.

*Page from L'Esprit nouveau 20
(1924).*

Bidê nas páginas da revista L'Esprit nouveau, que tinha Le Corbusier e Ozenfant como editores (1924)

A beleza da indiferença no jogo de copos desenhado por Adolf Loos.

Apartamento de Adolf Loos. Viena [1903]

Replica da cadeira Klismos, Grécia antiga [sem data]

Nas ocasiões em que Loos elege a mobília e os objetos de um de seus interiores ele sempre busca objetos tipo, cuja forma deve ser a mais próxima o possível da nossa imagem mental daquela família de objetos, a maior concordância possível entre significado e significante. Eles devem ser suficientemente ordinários para passarem despercebidos (assim como a casa deveria não deveria chamar atenção¹⁹). O arquiteto dizia que os móveis que se salvam das pranchetas dos designers “são tão modernos quanto nossos sapatos e vestidos, bolsas de couro e automóveis. Evidentemente não ficaria bem para ninguém fazer alarde das próprias calças e dizer: São da Bauhaus de Weimar!”²⁰

São formas que devem permanecer no campo da memória inconsciente – só assim elas poderão oferecer espaço ao que é de fato importante: as associações que cada indivíduo é capaz de traçar entre sua experiência pessoal e os objetos que contracenam com essa experiência, proporcionando um mapa mental que, com sorte, pode abrir caminho para o resgate de algo já vivido.

A praticidade da cadeira Thonet é secundária, fundamental é o fato de ela ter se tornado uma cadeira ordinária. É possível imaginar um Proust revivendo memórias de infância ao tropeçar nas pernas cromadas de uma linda poltrona desenhada por Marcel Breuer? A eloquência formal sufoca os matizes infinitamente mais sutis da vivência.

Para Adolf Loos, o lento transcurso da vida seria incompatível com o afã de embelezamento que movia seus contemporâneos. Sem muita sutileza, ele nos oferece uma prova mórbida:

Tentem, apenas uma vez, descrever como se desenvolvem e que desenlace têm o nascimento e a morte, os gritos de dor por um filho abortado [...] os últimos pensamentos de uma filha que quer morrer, em um dormitório de Olbrich. Basta apenas uma imagem: a moça tirou a própria vida, caída no piso de madeira. Uma mão rígida ainda segura o revolver fumegante. Sobre a mesa uma carta. A carta de despedida. O quarto onde tudo isso acontece é de bom gosto? Quem pergunta? Quem

¹⁹ LOOS, Adolf. *Arquitectura*, p.227 In: SCHACHEL, Roland (Org.).op.cit.

²⁰ LOOS, Adolf. *La abolición de los muebles*, p.160 In: SCHACHEL, Roland (Org.).op.cit.

se preocupará com isso? É um quarto, basta! Mas, e se este espaço estiver decorado por Van de Velde? - Então, precisamente, não é nenhuma casa. Então o que é, exatamente? - Uma blasfêmia contra a morte!²¹

Há uma separação clara entre aquilo que pertence a uma temporalidade do cotidiano e aquilo que se sujeita ao domínio das ocasiões excepcionais, extraordinárias. Essa distinção, reincidente nos escritos de Loos, remete a duas formas antagônicas de experiência da modernidade: modernização como *rotina* e modernização como *aventura*.²² Ele reconhecia o talento dos artistas da secessão, mas afirmava que o reconhecia como um talento gráfico, que não servia para a arquitetura – para a *rotina*. Servia como arte, e como tal deveria se separar de qualquer fim utilitário, pertencia ao domínio da *aventura*.

O homem gosta de abrir e criar estradas, isto é indiscutível. Mas (...) não será isso porque (...) teima instintivamente em atingir o objetivo e completar o edifício em construção? Como podeis sabê-lo? Talvez ele ame o edifício apenas a distância e nunca de perto; *talvez ele ame apenas criá-lo, e não viver nele*.²³

Movido pelo ressentimento, o homem do subsolo de Dostoiévski, questiona o destino da locomotiva enquanto todos ao seu redor celebram sua velocidade. Criticando a invencionice despropositada que entretém seus pares, a voz de Adolf Loos ressoa nos subterrâneos do escritor russo.

O arquiteto impõe para si a tarefa quixotesca de restituir um espaço onde é possível se sentir em casa no tempo presente. Ele pretende refutar tanto a ansiedade das utopias futuristas quanto a nostalgia passadista que reage à aceleração dos novos

²¹ LOOS, Adolf. *El hogar*. p. 271 In: LOOS, Adolf. op. cit.

²² Expressões de Marshall Berman comentando Memórias do Subsolo de Dostoiévski. In BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 283

²³ Dostoiévski apud Berman. Ibid.

tempos. Sua missão é refundar a *duração*, quase inconcebível, na era da impaciência que se inicia no século XIX.²⁴

O primeiro passo é reestabelecer o lugar das pessoas e das coisas; recompor as fronteiras entre sujeito e objeto, entre o artigo utilitário e obra de arte, entre a informação e a poesia – como queria o jornalista Karl Kraus, o companheiro de luta de Adolf Loos. Kraus pretendia limpar a linguagem combatendo o uso abusivo da metáfora, Loos denunciava o fetiche do ornamento moderno.²⁵ Tal afinidade é explicitada num quiasmo do escritor, bastante citado nas monografias sobre o arquiteto:

Adolf Loos e eu, ele literalmente e eu linguisticamente, não fizemos outra coisa senão mostrar que há uma diferença entre uma urna e um urinol, e que é nessa diferença que a cultura encontra espaço de manobra. Os outros, porém, os positivos, dividem-se entre aqueles que usam a urna como urinol, e os que usam o urinol como urna.²⁶

A negatividade destes dois vienenses é a crítica da linguagem de suas respectivas disciplinas. Os ‘positivos’, são aqueles que não reconhecem a diferença. Quem toma a urna por urinol profana as formas herdadas do passado com a funcionalidade do invento moderno. Aqueles usam o urinol como urna prostituem a arte (como os designers da *Secessão*, ou da *Deutscher Werkbund*), porque pretendem fundir o utilitário e o artístico, elevar o penico à urna.

A diferenciação de Kraus é a separação entre *valor de culto* e *valor de uso*,²⁷ e a escolha dos termos urna (*Urne*) e urinol (*Nachttopf*) não é apenas um trocadilho jocoso entre urna e urina (*Urne/Urin*).

²⁴ “Paradoxo: o mesmo século inventou a História e a Fotografia. Mas a História é uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o Tempo mítico; e a Fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz; de modo que, hoje, tudo prepara nossa espécie para essa impotência: não poder mais, em breve, conceber, afetiva ou simbolicamente, a duração: a era da Fotografia é também a das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, em suma, das impaciências, de tudo o que denega o amadurecimento.” BARTHES, Roland. *A câmera clara* São Paulo: Nova Fronteira, 1984. p.139-140

²⁵ BENJAMIN, Walter : Karl Kraus in : The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media / Walter Benjamin; edited by Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin; translated by Edmund Jephcott ... [et al.].-1st ed. p. 362

²⁶ KRAUS, Karl *Die Fackel* 389–390 (Dez. 1913), p. 37. APUD: FOSTER, Hal. *Prosthetic Gods*. Massachsetts: The MIT Press 2006. p.91

²⁷ Valor de culto e valor de exposição são polaridades reconhecidas por Benjamin (a partir da transposição dos termos marxistas ‘valor de uso e valor de troca’ para o campo da arte) no ensaio A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. BENJAMIN, Walter..In: Obras Escolhidas Vol. 1. Ed. Brasiliense, 1994. p. 172-174

O objeto de culto é a urna funerária. Na visão conservadora de Loos a arte ainda pertence ao domínio do sagrado, mesmo que tenha se emancipado da arte religiosa. Nos ensaios do arquiteto o artístico frequentemente tem uma implicação fúnebre, o ‘artístico’ para Loos coincide com aquilo que Benjamin caracterizou como aurático: “O que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.”²⁸ Há algo mais aurático do que a morte? A distância é a fonte de autoridade da arte. “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade.”²⁹

Na série de artigos em que analisa a exposição imperial de 1898, Loos publica o ensaio *Die plumber*, onde exalta os sistemas de encanamento, metais e louças sanitárias americanos como índices culturais de uma nação.³⁰ Cultura e arte são coisas bastante distintas: “Certamente os produtos cultos de nosso tempo não têm nenhuma relação com a arte.”³¹ Como objeto utilitário por excelência o urinol é um produto culto; o pudor com o excremento o salvou da confusão. “Que sorte! Assim como outros objetos que servem à nossa limpeza, a banheira, o lavatório, enfim, todos os artigos sanitários, escaparam dos artistas.”³² A criação artística é individual, a cultura é um fenômeno coletivo, o folclore é uma manifestação coletiva. “O bidê fala de nossa cultura, como o folclore de certas regiões falava da cultura desses lugares no passado. Mas onde a ferrovia já chegou [...] o folclore não pode mais ser preservado. O produto industrial se tornou o folclore da era das comunicações.”³³

A estima de Adolf Loos por objetos indiferentes e anônimos sugere certa afinidade com a sensibilidade *readymade* de Marcel Duchamp. O *readymade* exige a indiferença do objeto, aí reside a sua dificuldade. Artigos desprovidos de qualidade, coisas que não sejam feias nem belas.

Alguns dos objetos favoritos de Loos, cunhados em seus textos, como a bicicleta ou os artigos sanitários, foram apropriados poucos anos depois pelo procedimento duchampiano.

²⁸ A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica BENJAMIN, Walter..In: Obras Escolhidas Vol. 1. Ed. Brasiliense, 1994. p. 170

²⁹ Ibid p. 208

³⁰ LOOS, Adolf. *Die Plumber*, artigo publicado originamente em Neue Freie Press, Viena, 17-6-1898 In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Trad. Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972 p.108-112

³¹ _____ *Los superfluos*. p. 117 In: SCHACHEL, Roland (Org.)op. cit.

³² _____ *Hands Off!* (1917) p. 87 In: SCHACHEL, Roland (Org.)op. cit.

³³ COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity - modern architecture as mass media*. Cambridge: MIT press, 1994. p. 181

FOUNTAIN, 1917.

Fountain, Marcel Duchamp [1917]

Adolf Loos, fotografia de Man Ray [1925]

Marcel Duchamp, fotografia de Man Ray [1920]

Tristan Tzara, fotografia de Man Ray [1926]

Autorretrato, fotografia de Man Ray [1931]

Não encontramos nenhuma comprovação de que o artista francês fosse familiarizado com as ideias do arquiteto, ou vice-versa, apesar da boa difusão que as ideias de Adolf Loos tiveram na França. A primeira publicação de *Ornamento e Crime*, por exemplo, foi em francês, na edição de Junho (1913) da revista *Les Cahiers d'aujourd'hui*.³⁴ Outro fato que endossa a suposta simpatia de ideias entre o arquiteto e as vanguardas negativas é o convite de Tristan Tzara, um dos principais nomes da vanguarda Dadá, para a construção de sua casa em Paris. Tzara reconhece em Loos "este grande arquiteto, o único hoje cujas obras não são fotogênicas, e cuja expressão é uma escola de profundidade e não uma forma de atingir ilusões de beleza."³⁵

Contudo, é curioso pensar que a *fountain* (1917) de Marcel Duchamp, um mictório desfuncionalizado e assinado, eclipse as diferenças entre urna e urinol propostas por Karl Kraus.

Duchamp busca aqueles objetos que estão se tornando cada vez mais raros, cuja existência ainda não foi colonizada pela imagem. Loos, imediatamente anterior, ainda pretende reagir contra tal colonização. Os *readymades* não pretendem evocar familiaridade, Duchamp mira o estranhamento, e para tal ele depende do contexto de um ambiente institucionalizado, 'artístico'. Para Loos, o valor da indiferença estava intimamente ligado à familiaridade dos objetos; a banalidade é acolhedora, o ambiente deve ser relativamente neutro. Adolf Loos defende uma arquitetura não fotogênica. Marcel Duchamp quer se afastar da 'arte retiniana'. Existe uma afinidade de meios entre o artista e o arquiteto, mas o fim que mobiliza cada um deles, é o oposto.

No final de sua vida Loos foi celebrado como um precursor do movimento moderno, pecha da qual procurou se livrar reiteradas vezes – acusando a falsificação de suas ideias.³⁶ Adolf Loos foi um profeta do presente.

³⁴ *Ornamento não é exactamente crime: sobre a longa e curiosa vida póstuma do famoso ensaio de Adolf Loos* LONG, Christopher In : SAFRAN, Yehuda (Org.) *Adolf Loos: Nosso Contemporâneo*. Guimarães, Portugal: CAAA, 2012.p.193

³⁵ TZARA, Tristan In: Adolf Loos Festschrift zum 60. Gebrustag (Viena, 1930) citado por TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf loos*. Nova York: Princeton architecture press, 1994. P.18 "this great architect, the only one today whose works are not photogenic, and whose expression is a school of depth and not a way to attain illusions of beauty" (trad. do autor)

³⁶ LOOS, Adolf. *Ornamento y educación* (1924) p.51-55 In: In: SCHACHEL, Roland (Org.) op. cit.

Vale lembrar que apesar de ser frequentemente vinculado ao Dadá, Marcel Duchamp também manteve-se à margem de todos os grupos de vanguarda que se sucederam no torvelinho da primeira metade do século passado. Duchamp produziu pouquíssimo, e, como se sabe, trocou precocemente a prática artística pelo jogo de xadrez.

Mas até que ponto a comparação entre ‘o engenheiro do tempo perdido’³⁷ e o ‘profeta do presente’ é proveitosa? Há um trecho de Octávio Paz que nos parece útil, por analogia, na tentativa de valorar aspectos do trabalho de Loos que, como no caso de Duchamp, mantém uma assombrosa pertinência no cenário contemporâneo:

As criações do grande espanhol (Picasso) foram, simultaneamente, encarnações e profecias das mutações que nossa época sofreu, desde o fim do impressionismo até a Segunda Guerra Mundial. Encarnações: em suas telas e em seus objetos o espírito moderno se torna visível e palpável; profecias: em suas mudanças nosso tempo só se afirma para negar-se e só se nega para inventar-se e ir mais além de si. Não um precipitado de tempo puro, não as cristalizações de Klee, Kandinsky ou Braque, mas o próprio tempo, sua urgência brutal, a iminência do agora. Desde o princípio Duchamp opôs à vertigem da aceleração a vertigem do retardamento...³⁸

Se por um lado o projeto construtivo de Loos não pode ser comparado à destruição cáustica de Duchamp, por outro ambos reconhecem a cisão entre sua produção e a época em que viveram. Penso que parte do fôlego que as suas obras mantêm deve-se ao fato de que internalizaram as contradições de seu tempo, não para oferecer conciliação ou repouso, mas para desnudar o abismo e fazer sentir a vertigem do retardamento.

O que está proposto é a leitura da obra de Adolf Loos como um trabalho de luto. E o que é a vertigem do retardamento se não a tentativa de reconceber a *duração*? De reagir à era da ansiedade e refundar o tempo perdido, o tempo presente? “A

³⁷ Título do livro de entrevistas de Pierre Cabanne com Duchamp

³⁸ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza*. (Trad, Sebastião Uchoa Leite) São Paulo: Perspectiva, 2012 p.7-8

preeminência do agora poderia, talvez, nos reconciliar com uma realidade que a religião do progresso tratou de esconder e disfarçar: a morte.”³⁹

O engenheiro do tempo perdido

³⁹ PAZ, Octavio In: *A nova analogia: Poesia e Tecnologia*. Octavio Paz. *Convergências*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991 p.114.

EPÍLOGO

A obra é a máscara mortuária da concepção.

Walter Benjamin, *Rua de mão única* [1928]

O luto é experimentado como uma tentativa fracassada ou um momento privilegiado que se perdeu, o que corresponde a sua transformação em "reliquia laica" acumulada como um património esmagador.

Olgária C. F. Matos, *O iluminismo visionário* [1993]

Durante boa parte da redação deste trabalho procurei reprimir o tom pessoal que me parecia inadequado ao texto de uma dissertação de mestrado. Fugir do campo privado das opiniões é uma demanda imposta tanto pelo formato da dissertação quanto pelo próprio objeto de estudo: logo veremos como Adolf Loos desdenhava o subjetivismo de seus contemporâneos da Viena *fin-de siècle*.

O recurso da terceira pessoa do plural traz consigo uma superstição. Ele quer dissolver a voz do autor num lugar pretensamente compartilhado do conhecimento. A dissertação almeja a objetividade e a clareza, deseja ser escrita e lida como um texto público.

No decorrer do mestrado, percebi que ao reprimir o tom eu também evitava as reflexões pessoais. Aparentemente minha tarefa era me aproximar do objeto através da compilação do que inúmeros autores pensaram sobre a obra de Loos. A despeito de sua importância, o arquiteto é largamente desconhecido no Brasil, ou melhor, conhecido apenas pelo título de um artigo (Ornamento e Crime¹²³) que oblitera o conhecimento de toda a riqueza de sua produção – o que é pior. No exterior há vasta literatura sobre o tema e o esforço de varredura dos diferentes momentos de apreciação crítica do legado do arquiteto está expresso em um capítulo que virou o apêndice do trabalho. Na aproximação da literatura que trata da obra de Adolf Loos me dei conta de que grande parte dos autores evitou uma abordagem interpretativa dos edifícios, e quando o fizeram, sempre se escoraram no universo dos textos do arquiteto. O ensaísta ofuscou o construtor de tal modo que os futuros leitores de sua obra se sentiram inibidos com a tensão entre a teoria e a prática do arquiteto. O interesse nas leituras que buscam deliberadamente encontrar a correspondência entre os escritos e as edificações de Loos, sem se arriscar pelos possíveis desencontros, cessa assim que nos familiarizamos com as fontes primárias – os textos originais e os projetos. A relevância do objeto de estudo mantém sua perenidade há aproximadamente um século, enquanto as leituras de sua obra tendem à obsolescência. A pertinência das interpretações é que é intermitente.¹²⁴

A constatação de que a maioria dos estudos que conservaram a impessoalidade pertinente ao texto científico eram menos esclarecedores do que certos trabalhos ensaísticos,

¹²³ LOOS, Adolf. *Ornamento y Delito* (1908) In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Trad. Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972

¹²⁴ “Enquanto o original sobrevive em sua própria língua, atravessando de certo modo a barreira do tempo, o mesmo não ocorre com sua tradução, sua remodelação. Razão pela qual a interpretação não é simples duplicação ou repetição. A interpretação sofre mais abertamente a ação do tempo, a tradução literal pode transformar-se em não-senso.” MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo : Brasiliense, 1999 – p. 9-10

me encorajou a assumir um caminho mais especulativo na interpretação. O próprio Loos nos mostra que, por vezes, a objetividade da abordagem sistemática é o atalho mais curto para afastar-se de um saber, para o esquecimento. Para ele, as formas antigas da arquitetura conservam seu valor, na medida em que estão internalizadas pelos construtores. Considerava ilegítimo o emprego do repertório formal do passado através dos catálogos que serviram aos arquitetos do ecletismo, opondo história e tradição, como desenvolvemos no primeiro capítulo.

Diante de tal posicionamento, me parece oportuno relatar que o impulso para o presente trabalho não surgiu dos ensaios polêmicos de Adolf Loos, que eu conhecia muito superficialmente, mas da experiência pessoal de visitar a Villa Müller de Praga em 2011. Meu campo de interesses está primordialmente comprometido com a práxis da arquitetura. Visitei esta casa quase que por acaso. Passeando pela cidade reconhecemos, eu e um colega argentino, a fachada inexpressiva que havíamos visto nas publicações de história de arquitetura. O último tour do dia já havia sido realizado e nas datas abertas para agendamento já não estaríamos na cidade. Contamos com a boa vontade da pessoa que cuidava da obra e fizemos uma visita extraordinária. A espacialidade da Villa Müller é impressionante, há um domínio das proporções de cada espaço e do encadeamento entre eles que eu nunca havia experimentado. O fascínio despertado por esta visita deve-se também ao fato de que a casa não atendia a nenhum dos princípios da ‘boa arquitetura’ que havíamos herdado do curso de graduação. Em São Paulo, a tradição modernista de concepção arquitetônica através da estrutura portante da obra ainda é muito forte.

A disposição espacial da obra de Loos é confusa, o sistema estrutural é ilegível, das partes nunca se deduz o todo. Aliás, quase sempre que encontramos um elemento estrutural aparente na obra de Loos (como pilares, vigas de madeira, etc.) ele é falso. O espaço produzia um encantamento que não provinha do prazer da comprovação de nossas próprias convicções de arquiteto. Pelo contrário, o expediente de Adolf Loos é um enigma. Os desenhos não revelam a obra. Ela não parece ter sido concebida através deles. Visitar uma obra de Mies van der Rohe é entrar em um desenho. O raciocínio é cristalino em cada detalhe. A dita transparência é sobretudo a correspondência entre a ideia e o espaço, nesse sentido as superfícies de vidro são mera contingência. O espaço é dedutível. A arquitetura de Loos é opaca, ele opera mais através de um método indutivo que dedutivo.

Essa viagem foi decisiva, porque trouxe a oportunidade do contato direto com edifícios que conhecíamos através de publicações. Algumas obras que cultuávamos foram extremamente decepcionantes ao vivo, e arquitetos que tínhamos como medíocres nos surpreenderam. É difícil aceitar essa impressão, porque ela põe em xeque as convicções que guiavam nossa prática profissional. Retrospectivamente, percebo que a experiência direta alimentou um questionamento que já duvidava do laço irrefletido entre a arquitetura e a técnica. A tecnologia é uma condição da construção, ela não deveria ser seu propósito. O elogio da técnica na arquitetura é uma das formas mais perigosas de alienação profissional. A eficiência substitui o julgo moral e a técnica é promulgada como se fosse a própria ética.¹²⁵

Tive ainda a oportunidade de visitar outras duas obras de Loos em Viena, a sede da loja Goldman & Salatsch na Michaelerplatz e o Kartner Bar, que reforçaram minha curiosidade muito antes de eu imaginar que essa curiosidade era o início de um estudo sobre sua obra.

Do ponto de vista pessoal essa pesquisa me parecia necessária porque eu não podia entender Loos. A maneira com que ele manipulava o espaço era ao mesmo tempo fascinante e inacessível. Que ideias estavam por trás de sua arquitetura? Do ponto de vista do interesse geral do trabalho, acredito que ele não esteja circunscrito à figura do arquiteto e ensaísta vienense.

As vezes espera-se da arte o apontamento de mudanças em nossa sensibilidade que antecipariam o vindouro. A arte revolucionária prepararia nossa sensibilidade para outros tempos. Por outro lado, podemos constatar que grandes expressões artísticas da modernidade surgiram do descompasso entre a persistência da sensibilidade frente às mudanças experimentadas no plano da sociedade. Certas manifestações artísticas são aguçadas justamente neste desencontro, talvez as transformações sociais engendrem novas formas do sentir. A arte parece depender de certa distância de seus objetos. Para um pensador como Georg Simmel, a estetização da paisagem e da vida no campo só é possível a partir da existência abstrata imposta pela vida urbana.¹²⁶ O pré-requisito para a pintura de paisagem foi o confinamento da vida citadina. De modo análogo, as marcas da feitura, os vestígios do trabalho manual, só passaram a ser valorizados no mundo da arte com o impressionismo. Até

¹²⁵ "Aqueles atividades, como a carnificina e a arte, que às vezes parecem dúbias no terreno moral necessitam, mais do que qualquer outras abrigar-se sob o mais alto ideal de eficiência." STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 86

¹²⁶ SIMMEL, Georg. *The Philosophy of Money* New York: Routledge, 2004 p.519.

então a melhor execução era aquela que ocultava o processo. Essa valorização se deu justamente no momento em que a Europa começava a se industrializar, os rastros da mão do artesão estavam desaparecendo do mundo material. Uma das interpretações que Fredric Jameson propõe para um quadro em que Van Gogh pinta um par de botas é de que o gesto exacerbado do pincel seria uma manifestação compensatória, a materialidade do quadro uma reação à perda de materialidade do mundo.¹²⁷

Não trago estes exemplos como suporte de uma leitura de relações de causalidade, onde as manifestações estéticas seriam subsidiárias das transformações sociais. Nem acredito que Simmel ou Jameson o façam. Essa interpretação seria redutora da complexidade e riqueza de tais manifestações, e menosprezaria a importância de seu lugar na multiplicidade de fatores envolvidos nas viradas da história. O que se ensaia é o delineamento de certa correlação entre as sensibilidades engendradas na esfera da arte e as transformações históricas do período. Nesse sentido, apresentamos a obra de Adolf Loos cotejando algumas mudanças profundas que caracterizaram a virada do século XIX para o XX.

Diversas monografias sobre o arquiteto se empenham na contextualização detalhada da atmosfera cultural de Viena na virada do século, e da afinidade intelectual entre Adolf Loos, Peter Altenberg, Ludwig Wittgenstein, Karl Kraus e Arnold Schoenberg. Certamente a investigação dessa conjuntura traria novas questões para o trabalho. Mas o fato de tal relação já haver sido bastante explorada, aliado a minha posição desfavorável para tal tarefa – dado meu desconhecimento da língua alemã – me fez optar por uma leitura menos focada do contexto histórico (antes europeia do que propriamente vienense). Além disso, intuo que a insistência na similaridade entre figuras tão importantes e complexas tende mais à mistificação do que ao esclarecimento.

Nos textos de Adolf Loos, as reflexões sobre a arte sempre têm um caráter fúnebre. Ele defende a separação da arte de toda banalidade da vida, quer resguardá-la como o último refúgio do sagrado em uma sociedade secularizada. Esse caráter fúnebre é a aura da obra de arte, que Walter Benjamin reconheceu como “aquilo que brilha no instante de seu desaparecimento”.¹²⁸ O artístico e o mórbido são cruciais, ainda que reprimidos, na obra de um arquiteto que desenhou o próprio túmulo.

¹²⁷ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997. p.32-34

¹²⁸ Walter Benjamin apud MATOS, Olgária, op.cit., p.30

O tema da perda permeia toda sua produção: nos edifícios, por vezes ele figura na justaposição de elementos contraditórios (tradição ou modernidade), por outras na cisão irreparável entre interior e exterior (público ou privado) e, em alguns casos, o uso de espelhos e aberturas simetricamente dispostas cria uma tensão de ambiguidade entre espaço e imagem (realidade e representação).

Como ensaísta e crítico cultural, Loos foi um dos mais sensíveis diagnosticadores de sua época das transformações sofridas na materialidade dos artigos de consumo e nos edifícios. A lucidez que apresentou no reconhecimento destas transformações como perdas é rebatida em seu ofício de arquiteto. O desligamento da tradição, por exemplo, não é celebrado como libertação (como acontece no Art Nouveau), mas trabalhado dolorosamente como uma privação de algo que ele reluta para restituir.

Em *Luto e Melancolia*, Freud conceitua as expressões patológicas ou normais da tristeza profunda sofrida pelo sujeito. A diferença fundamental que reconhece entre o luto e a melancolia é que o enlutado sabe o que perdeu, ao passo que o melancólico padece de uma perda que não é clara para ele. O melancólico frequentemente se autodeprecia. A resignação do enlutado se manifesta por uma perda de interesse no mundo externo que não é rebatida no ego. Através do trabalho de luto o sujeito é capaz de aceitar a perda e redirecionar o investimento libidinal para um novo objeto. O melancólico é incapaz de tal desprendimento, a perda não está clara para ele.¹²⁹

Partimos dessa definição clínica, feita sempre na perspectiva do indivíduo, para pensar em um sentido expandido de luto, do campo da psicanálise para a esfera da história.

O que Loos acusa no modernismo vienense de estilo secessionista é a melancolia. Para ele, seus antagonistas não haviam reconhecido a perda, e ainda desprendiam suas energias na ornamentação. Loos não pretende abolir completamente o ornamento, o que ele defende é o redirecionamento dos esforços para outras questões, para o trato do espaço.

Em sua autoproclamada lucidez, ele se apresenta como enlutado em uma época melancólica. No entanto, percebemos ao longo do trabalho que Loos também padeceu melancolicamente. Que sua arquitetura somatiza algumas perdas que ele não pôde reconhecer.

¹²⁹ FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011 144 pp.

A correlação entre os óbitos históricos e seu enfrentamento na teoria e na arquitetura é o tema central deste trabalho.

Adolf Loos, *Mausoléu para Max Dvořák*, (1921)

APÊNDICE - HERANÇA EM DISPUTA: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Em *Design and Crime*, Hal Foster parte da retomada do Art Nouveau nos anos 2000 para pensar o papel atual do design.¹³⁰ De certo modo, a abrangência do design contemporâneo ecoa o ímpeto decorativo deste movimento que há um século atrás se espalhou pela Europa. O velho sonho da *obra de arte total* da ópera de Wagner parece ter vertido, anteriormente e em nossos dias, em uma proposta de design total. O que reincide lá e cá não é somente a conjunção entre o estético e o utilitário, mas o fato de tal união ser utilizada na promoção de uma identidade entre sujeito e objeto, entre mercadoria e consumidor. Mesmo a atual confusão entre diferentes disciplinas e entre as artes reforça a intuição de Foster; de que a última virada de século, a passagem do XX para o XXI, evoca a anterior, a do XIX para o XX. O reconhecimento deste retorno dos tempos atualiza o debate cultural travado há mais de cem anos pelo arquiteto vienense Adolf Loos (1870-1933).¹³¹

O que é inusitado e surpreendente é que a recuperação do legado de Loos se deu, por diferentes aspectos, em pelo menos três momentos históricos distintos: no atual, nas décadas de 1970 e 80 - início do pós-modernismo - e para a consolidação do movimento moderno, por volta de 1930.

Tanto o ecletismo arquitetônico *fin-de-siècle*, como parte da produção multifacetada da arquitetura pós-moderna recorreram à história como se consultassem um grande catálogo das formas empregadas em épocas passadas. A valorização que os arquitetos modernistas fizeram de Loos passa pela crítica influente - mas não precursora - do uso instrumental que seus contemporâneos fizeram da história; então é de se estranhar que o mesmo arquiteto também seja reconhecido por nomes importantes do movimento pós-moderno justamente como um dos últimos baluartes da tradição.

É possível que boa parcela do fôlego atual das ideias de Loos esteja justamente na dificuldade em explicá-las. Resistente ao esquematismo das classificações didáticas e

¹³⁰ FOSTER, Hal. *Design and Crime* p.13-26 in: _____. *Design and crime (and other diatribes)*. Nova Iorque. Ed. Verso, 2002.

¹³¹ Apesar de nascido em Brno, na República Tcheca, Loos teve sua formação e vida profissional passados na Áustria, sendo por isso reconhecido pela historiografia como um arquiteto vienense.

teleológicas, sua obra construída e escrita reafirma tensões que a mantém viva e em debate no momento presente.¹³² Só é possível se aproximar da natureza paradoxal da obra de Adolf Loos cotejando as dualidades e ambivalências que pautaram sua atuação: modernidade e tradição, domesticidade e cosmopolitismo, arte e arquitetura, individualidade e anonimato.

O contato com a vasta bibliografia dedicada à obra do arquiteto vienense levanta uma série de questões. De início é surpreendente verificar que, desde o final da década de 1950 um número crescente de publicações e exposições vêm sendo dedicadas a este arquiteto falecido em 1933, época em que passava por certo ostracismo. Também é inesperado que figuras tão díspares como os arquitetos Walter Gropius e Aldo Rossi, ou os historiadores Nikolaus Pevsner e Manfredo Tafuri tenham igualmente se interessado pelo legado de Loos.

A perenidade deste interesse não é apenas uma legitimação do objeto de estudo nesse caso, mas uma questão que merece investigação própria. De certa maneira, Adolf Loos parece ter cumprido a sua própria profecia: a de que o seu trabalho perduraria por mais tempo do que o de seus contemporâneos, pois não seria difundido de forma imagética através de fotografias em revistas de arquitetura, mas transmitido oralmente – como testemunho da força insubstituível do exemplo.¹³³ A influência de suas ideias parece haver realizado a promessa de perenidade, ainda que de uma maneira provavelmente distinta do esperado. Até hoje Loos é mais conhecido por seus escritos do que por seus edifícios. Aqueles que procuram explicar sua arquitetura sempre buscam apoio em seus textos, porém é difícil afirmar que os textos realmente expliquem algo a respeito de suas obras.

Ornamento e Crime, o ensaio mais conhecido de Adolf Loos, é simultaneamente responsável por boa parte da fama e do desconhecimento de sua obra. Neste texto, o ponto central é a relação entre o desenvolvimento da cultura e o desaparecimento do ornamento

¹³² Essa profecia da transmissão oral de sua arquitetura remete ao ensaio que Benjamin dedicou à Nikolai Leskov. Leskov está entre os últimos herdeiros da tradição da narrativa, que conserva a indeterminação que provém da transmissão oral das histórias. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. É a secura dos relatos que garante essa abertura de significados, fonte de sua atemporalidade. In: BENJAMIN, Walter. *O Narrador* considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Obras Escolhidas Vol. 1*. Ed. Brasiliense, 1994. p.197-221

¹³³ “Não se conhece nada do que fiz. Mas esse é justamente o ponto que demonstra o vigor e a retidão de minhas ideias. Eu, o não publicado, cuja obra se ignora, sou o único – entre milhares – que exerce verdadeira influência.” LOOS, Adolf. *Arquitectura* (1910) pp.225 In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Trad. Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972

nos objetos de uso quotidiano.¹³⁴ Ainda que o tom panfletário e, por vezes, jocoso de seu texto possa causar a impressão de que o arquiteto rejeitasse terminantemente o ornamento, a leitura completa do ensaio já aponta que sua crítica é mais complexa e matizada, o que é claramente rechaçado é a invenção de novos ornamentos, e o emprego inadequado do ornamento antigo. Posteriormente o próprio autor esforçou-se em esclarecer que nunca defendera a exclusão sistemática de toda ornamentação.¹³⁵

De qualquer modo, boa parte da difusão do texto se deve à redução de toda a argumentação apresentada pelo aforismo que seu título sugere. Essa formulação era conveniente para os primeiros modernistas, porque lhes servia bem à sua causa, e se manteve oportuna quando - décadas depois - críticos do modernismo a adotaram justamente para atacar a ortodoxia modernista.¹³⁶

Que a relação de Loos com o ornamento fosse bem mais complexa, e que, os volumes cúbicos e brancos, concebidos pelo arquiteto servissem com disfarce de interiores ricos e dissonantes não eram assuntos cabíveis à narrativa límpida da história da arquitetura moderna. A complexidade de sua obra seria uma digressão indigesta, na mesma medida em que *Ornamento e Crime* serviu como uma azeitada abreviação das querelas da virada do século.

A adoção de *Ornamento e Crime* como se fosse apenas um axioma foi oportuna para diferentes críticos e historiadores - pró e contra a arquitetura moderna -, mas tal admissão implica colateralmente no descarte ou omissão de grande parcela da arquitetura de Loos. Este ensaio é simultaneamente responsável por boa parte da fama e do desconhecimento da obra de Adolf Loos.¹³⁷ Portanto é compreensível que a valorização

¹³⁴ LOOS, Adolf. *Ornamento y delito*(1908) In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Trad. de Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. p.44.

¹³⁵ “Faz vinte e seis anos que afirmei que, com a evolução da humanidade, o ornamento desapareceria dos artigos de consumo[...] Nunca insinuei, com isso, o que os puristas têm exigido *ad absurdum*, isto é, que o ornamento tenha de ser suprimido sistematicamente e de maneira consequente, Apenas que onde, por exigências da época, ele já desapareceu, não poderá mais ser restaurado” _____. *Ornamento y educación*(1924) In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Trad. de Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. p.53.

¹³⁶ LONG, Christopher. *Ornamento não é exatamente crime: sobre a longa e curiosa vida póstuma do famoso ensaio de Adolf Loos*. In: SAFRAN, Yehuda (Org.) *Adolf Loos: Nosso Contemporâneo*. Guimarães, Portugal: CAAA, 2012. P.189-204.

¹³⁷ Ibid

mais abrangente de sua arquitetura esteja frequentemente acompanhada da reconsideração de seus textos mais conhecidos e da inclusão de outras fontes.¹³⁸

Nikolaus Pevser, Emil Kaufmann e Siegfried Giedion foram, possivelmente, os mais influentes autores comprometidos com a consolidação da arquitetura moderna como um movimento coeso e de desenvolvimento lógico nos caminhos da disciplina. Por isso, de maneira geral, abordam Adolf Loos como um arquiteto proto-moderno cujo interesse maior estaria em seu pioneirismo. Como já foi dito, é provável que o tom panfletário de *Ornamento e Crime*, aliado ao ímpeto dos historiadores em estabelecer os cânones da arquitetura moderna, tenha contribuído para tal, mas para constituir essa interpretação foi necessário ignorar as aparentes contradições entre seus escritos e seus projetos. Daí o interesse específico, por parte desses autores, por obras em que figuram volumes puros, coberturas aparentemente planas e superfícies livres de ornamentação. Apenas um recorte seletivo radical permite ver em sua obra construída algo do pragmatismo *funcionalista* defendido pelos primeiros historiadores do movimento moderno.

Advindo do campo da história da arte, no contexto alemão, Emil Kaufmann toma a autonomia da arquitetura como paradigma, e caminho necessário para a modernidade. Em seu texto encontramos inúmeras referências a Kant e uma abordagem que se assemelha à crítica de arte formalista, pavimentando o caminho seguido depois por críticos célebres como Colin Rowe.

No livro *De Ledoux à Le Corbusier – origem e desenvolvimento da arquitetura autônoma* (1933), Kaufmann traça uma genealogia da arquitetura moderna que se inicia na Revolução Francesa com Ledoux, e culmina em Le Corbusier:

...a continuidade do desenvolvimento da arquitetura pós-revolucionária é demonstrável até o começo de nossa própria era, que se iniciou em 1900 com o holandês Berlage e o austríaco Adolf Loos e que pode ser caracterizada com máxima precisão através do nome de seu mais conhecido mestre, o líder da jovem França, Le Corbusier.¹³⁹

¹³⁸ Um bom exemplo desta valorização mais abrangente de sua obra está em ROSSI, Aldo_ A arquitetura de Adolf Loos. In: GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos, theory and works*. Londres: art data, 1995.

¹³⁹ KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma. Colección Punto y* p.93

Nesta narrativa, Loos é convocado como uma figura de transição. E a única referência à sua obra aparece em uma menção ao texto *Ornamento e Crime* como exemplo de uma reivindicação de autonomia na arquitetura.¹⁴⁰

A estrutura da obra mais conhecida de Nikolaus Pevsner, *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius* (1936), se assemelha ao trabalho de Kaufmann. Ambos buscam, num primeiro momento, estabelecer os fundamentos da arquitetura moderna para em seguida mapear seus antecedentes e precursores até que possam finalmente consagrar as figuras de proa do modernismo arquitetônico. Mas se para Kaufmann o desencadeamento histórico se dá com a Revolução Francesa e com a obra de Claude-Nicolas Ledoux, para Pevsner o marco é a Revolução Industrial e o movimento *Arts and Crafts*, capitaneado por William Morris. E, por fim, o “Corbusier” de Kaufmann, para Pevsner, é Walter Gropius.

Assim, quando situa Loos entre *Os pioneiros do desenho moderno*, Pevsner pinça fragmentos muito específicos de sua obra:

O contraste violento entre o centro recuado e as alas salientes, a linha contínua da cobertura, as pequenas aberturas da água-furtada, as janelas horizontais de grandes caixilhos únicos, tudo isso são elementos que qualquer pessoa não informada julgaria muito posteriores.¹⁴¹

A imagem que Pevsner escolhe para ilustrar esta passagem é uma famosa fotografia dos fundos da Casa Steiner (1910), em Viena. Contudo, se notarmos a discrepância formal existente entre essa fachada posterior e a fachada frontal da mesma casa teremos uma boa medida do caráter disruptivo da arquitetura de Loos, podendo perceber também o esforço seletivo do historiador, empenhado em celebrar sua obra como uma antecipação dos feitos da arquitetura moderna.

Encontramos outro exemplo logo nas primeiras páginas do texto de Pevsner, onde o arquiteto vienense figura entre os primeiros arquitetos admiradores da máquina, entre aqueles que compreenderam ‘seu caráter essencial’, juntamente a Otto Wagner, Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright e Henri van de Velde.¹⁴² Quando escreve sobre os objetos

¹⁴⁰ Op. Cit. p.13

¹⁴¹ Op Cit. p.222

¹⁴² PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.27.

anônimos de uso cotidiano, Loos toma como modelo muito mais o artesanato inglês do que os produtos industriais da época. Em nenhum de seus projetos encontramos a exaltação técnica das delgadas estruturas de metal modernas, e em diferentes momentos mostrou-se mais afeito ao lento desdobramento da tradição do que às irrupções de vanguarda. Sendo assim, é curioso que seu nome apareça associado a um suposto ‘maquinismo’ não somente nos textos de Pevsner, mas também, décadas depois, em “Teoria e projeto na primeira era da máquina” (1960), do crítico inglês Reyner Banham. Mesmo reconhecendo que Loos não era exatamente um apologista dos produtos industriais, Banham insiste em destacar o fato de que seu papel foi o de “preparar as fundações para a ideia de que construir sem ornamentação é construir como um engenheiro e, portanto, de maneira adequada à Era da Máquina.”¹⁴³

Em “*Espaço, Tempo e Arquitetura*” (1941), Siegfried Giedion faz apenas duas menções pontuais à obra de Adolf Loos, ora destacando o seu papel precursor na valorização das construções norte-americanas e na denúncia dos ‘desvios’ do Art Nouveau¹⁴⁴, ora saudando o seu pioneirismo no ‘impulso para novas tendências em arquitetura’¹⁴⁵.

O termo protomoderno, frequentemente associado a esse arquiteto, explicita o determinismo histórico inerente às interpretações da chamada crítica operativa. Nestes escritos, referidos até aqui, o tema da antecipação modernizante suplanta a busca pelo que há de característico na obra do arquiteto vienense.

A primeira revisão crítica das interpretações que os autores modernistas fizeram da obra de Loos aparece em 1959, com uma edição especial da revista italiana *Casabella*¹⁴⁶ inteiramente dedicada ao arquiteto vienense. Tanto no texto escrito por Ernesto Rogers, então diretor da revista, como no de autoria de Aldo Rossi, organizador desta edição, vemos a disposição de recuperar a obra de Loos da ‘incompreensão’ provocada pela leitura dos historiadores modernistas. Ambos, ao mesmo tempo, pretendiam reinterpretar as questões colocadas por Loos de modo que elas pudessem ser reinseridas na pauta arquitetônica da época. É significativo o fato de tal publicação ter sido gestada na Itália, país onde o peso maior da tradição clássica marcou até a

¹⁴³ BANHAM, Reyner. Teoria e projeto na primeira era da máquina. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 97.

¹⁴⁴ GIEDION, Siegfried. *Espaço, tempo e arquitetura*, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.348.

¹⁴⁵ Op. Cit. p.506

¹⁴⁶ CASABELLA, Milão: Editoriale Domus, nº 233, nov 1959.

modernidade arquitetônica. As ideias do arquiteto vienense têm uma ressonância particular na Itália, que concentra boa parte das publicações e estudos especificamente dedicados à sua obra. Parece razoável supor que parte da boa receptividade que a obra de Loos encontrou entre os italianos está ligada ao seu caráter ambíguo, que combina tradição e modernidade. Essa hipótese se confirma no apreço de Aldo Rossi pela obra do vienense, caracterizada por uma temporalidade dúbia. Em suas palavras: “Através de Loos eu descobri Kraus, Schoenberg, Wittgenstein, e sobretudo, Trakl, mas também a grande arquitetura da Roma antiga e uma América que eu só pude vir a compreender muito mais tarde.”¹⁴⁷

Ainda que afirme que o mais interessante em Adolf Loos esteja, ‘sem dúvida’, em sua arquitetura¹⁴⁸, Rossi o toma frequentemente como ponte para figuras mais ou menos próximas do círculo vienense ao qual o arquiteto pertenceu. Entre reincidentes apóstrofes envolvendo Wittgenstein, Kraus, Musil e até Schiele, o italiano comenta pontos notáveis de algumas construções, que aparecem, nesse caso, quase como se fossem meros exemplos ilustrativos das tensões filosóficas do *fin-de-siècle*. Nesse sentido, é provável que a interpretação mais imaginativa e livre da obra de Loos tenha sido empreendida pelo filósofo Massimo Cacciari, primeiramente no livro *Oikos: da Loos a Wittgenstein* (1975), em coautoria com Francesco Amendolagine, e posteriormente em *Adolf Loos e il suo Angelo* (1981). *Oikos* passeia pelos contemporâneos vienenses de Loos tomando como mote trechos de escritos do arquiteto para problematizar as questões da época. Em *Adolf Loos e il suo Angelo*, o ponto de partida é um ensaio de Walter Benjamin, acerca de Karl Kraus, que também trata tangencialmente de Loos.¹⁴⁹ O texto de Benjamin é a deixa para que Cacciari desdobre o encontro, fictício e real, entre Loos e Kraus. Com efeito, a

¹⁴⁷ ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*. Barcelona: GG, 1981. p.46

¹⁴⁸ ROSSI, Aldo. *The Architecture of Adolf Loos* In: GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos*. Milão: Idea Books, 1982. p.11

¹⁴⁹ Os escritos de Cacciari acerca de Loos foram compilados no livro CACCIARI, Massimo. *Architecture and nihilism: on the philosophy of modern architecture*. Trad. Stephen Sartarelli, Nova York: Yale University Press, 1993. 248p. O referido texto de Benjamin pode ser encontrado em BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Trad.. Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland. Eds Michael W. Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin. Cambridge and London: Harvard University Press. 2008 pp.361-390.

liberdade poética da abordagem de Cacciari por vezes implica em um grande afastamento da produção efetiva de Loos.

Também há um pouco desta liberdade nas análises de Manfredo Tafuri, que era próximo de Cacciari. Em *Teorias e História da Arquitetura* (1972), a relação de Loos com Tristan Tzara abre a interessante hipótese de uma aproximação entre a sua arquitetura e a vanguarda dadaísta, numa relação inesperada entre vanguarda negativa – ou destrutiva – e a mais construtiva das artes: a arquitetura.¹⁵⁰ É significativo que Tafuri associe Loos a uma vanguarda oposta às correntes de vertente construtiva que Pevsner e Giedion tinham em mente quando viram o vienense como um precursor da arquitetura abstrata.

No capítulo “Classicismo moderno: arquitetura sem vanguarda” uma sequência relativamente curta de quatro páginas é dedicada à obra do arquiteto vienense.¹⁵¹ O tema central aqui são os aspectos dissonantes e contraditórios de algumas construções – como a cisão entre o embasamento e parte superior do *Looshaus*, ou a discrepância entre interior e exterior em diversas casas. A justaposição incômoda das partes edificadas é tomada como fundamento radical de uma arquitetura repelente a qualquer incursão do simbólico, uma arquitetura negativa, louvável justamente por “renunciar à toda inocência natural da linguagem, sobre a qual se funda toda a ideologia de continuidade e toda esperança de refundar os signos.”¹⁵²

No espaço breve destas páginas, entre comentários acerca de alguns edifícios, Tafuri evoca uma coleção de nomes – Robert Musil, Heinrich Tessenow, Ernst Mach, Friedrich Nietzsche, Hermann Broch. O desfile dos intelectuais convocados privilegia os leitores mais bem preparados e afasta os curiosos do que está – de fato – em questão nas polêmicas loosianas, nesse sentido, a erudição de Tafuri e de Cacciari dificulta muito a recepção de seus textos.¹⁵³ Reduzindo o alcance de suas reflexões aos leitores já familiarizados com debates do pensamento germânico.

Além do já referido vínculo entre Rossi e Loos, o interesse de outra figura-chave da cena arquitetônica pós-moderna pelo vienense dá a dimensão plural da retomada mais recente de sua obra. Peter Eisenman acredita que a arquitetura modernista, presa aos cânones redutivos do funcionalismo, nunca foi modernista – como as outras artes – de

¹⁵⁰ TAFURI, Manfredo. *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Barcelona, Laia, 1972, p. 92-93.

¹⁵¹ DAL CO, Francesco e TAFURI, Manfredo. *Arquitectura contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1989 p. 115-119.

¹⁵² Op. Cit. p.118.

¹⁵³ A passagem referida é apenas de Tafuri, mas a prosa de Massimo Cacciari apresenta os mesmos desafios.

fato. O neovanguardismo de Eisenman pretende conquistar para a arquitetura uma autonomia que, para o arquiteto, a disciplina nunca alcançou.

Na esteira de Kaufmann, Peter Eisenman viu na austeridade dos edifícios de Loos o apontamento de uma arquitetura que não era representativa e nem propriamente funcionalista. De seu ponto de vista, a arquitetura de Adolf Loos estaria desvinculada tanto da herança simbólica da arquitetura antiga, como das obrigações condicionantes do funcionalismo. Tal libertação abria um caminho possível para a autonomia de uma arquitetura que nada representa além de uma linguagem particular à disciplina, aproximando-se finalmente de um radicalismo de vanguarda ausente na arquitetura modernista.¹⁵⁴

Em 2007, Eisenman publica uma coletânea de ensaios intitulada *Written into the Void*¹⁵⁵, título que homenageia um dos poucos livros que Adolf Loos publicou em vida: *Ins Leere gesprochen* (1921), uma compilação de ensaios produzidos entre 1897 e 1900, e traduzida para o inglês como *Spoken into the Void*.¹⁵⁶ Apesar do título, essa publicação tem pouca relação com a obra do vienense. Quando muito, Loos é convocado em especulações sobre arquitetura e linguagem, e é difícil reconhecer o lastro entre a discussão colocada e a obra real do arquiteto.

Não encontrei nos escritos de Eisenman qualquer menção ao conservadorismo antivanguardista que marca grande parte dos manifestos de Loos, mas provavelmente isso não lhe interessaria.

Para a geração que criticou a fé dos modernistas na noção histórica de progresso linear, a retomada de exemplos do passado tem outro sentido. O insólito projeto de Adolf Loos para a sede do Chicago Tribune, que era praticamente desconhecido até a publicação da Casabella, tornou-se o *leitmotiv* da revalorização pós-moderna de Loos, integrando inclusive a emblemática exposição *La Strada Novissima* na Bienal de Veneza de 1980 – curada por Paolo Portoghesi – como uma das colunas da fachada proposta por Hans Hollein.

¹⁵⁴ EISENMAN, Peter. *To Adolf Loos and Bertold Brecht* In: *Progressive Architecture* 5: 1974

¹⁵⁵ EISENMAN, Peter. *Written Into the Void: Selected Writings, 1990-2004*. New Haven, Yale University Press, 2007. 177p.

¹⁵⁶ LOOS, Adolf. *Spoken into the Void: Collected Essays, 1897-1900*, Cambridge, MA: MIT Press, 1982

Na mencionada edição da revista *Casabella* (1959), Ernesto Rogers abre o seu texto de apresentação com a seguinte frase: “O interesse em Adolf Loos tem o valor de uma escolha: ele está entre aqueles que pertencem ao nosso mundo.”¹⁵⁷

Alguns anos depois, mesmo um moderno como Nikolaus Pevsner, abre e encerra uma apresentação do arquiteto austríaco com a mesma sentença: “Adolf Loos permanece um enigma” – proferida em tom de revisão.¹⁵⁸

A despeito das diferentes abordagens de cada volume, quando se trata de Adolf Loos os textos de apresentação sempre contêm uma espécie de alerta, de ressalva. Esse aviso é curiosamente reincidente nos trabalhos abordados aqui e os excertos de Pevsner e de Rogers exemplificam essa postura vacilante dos intérpretes de sua obra. Ali, Adolf Loos é descrito como uma figura ambígua, contraditória e enigmática. Seria Loos um racionalista? Um tradicionalista? Um contemporâneo? Em qualquer um dos casos, quando aponta o caráter ambivalente do objeto de estudo – a obra de Loos –, o autor invariavelmente assinala uma tomada de posição, assume um lado da discussão, reduzindo consequentemente a amplitude do objeto em questão, e, portanto, empobrecendo-o.

E por que é necessário tomar tais posições? Por que a obra de Loos acirra tanto os ânimos em meio ao debate historiográfico?

Beatriz Colomina ensaia uma possível resposta a essa questão quando relaciona os destroços e fragmentos do arquivo de Adolf Loos à atividade de arqueólogo que acaba sendo imposta àqueles que se dedicam à pesquisa da obra do arquiteto. Colomina argumenta que estudar Loos é sempre uma atividade de reconstrução, e como tal inscreve-se necessariamente no tempo presente de quem o estuda. Não que esse caráter reconstitutivo seja exatamente peculiar a tal objeto, mas a consonância entre a natureza provocadora e paradoxal do trabalho de Loos e o fato de o arquiteto ter ordenado a destruição de seus arquivos, deixando para tal estudo um material sempre parcial e

¹⁵⁷ ROGERS, Ernesto_ *Attualità di Adolf Loos* in: CASABELLA, Milão: Editoriale Domus, nº 233, nov 1959.

¹⁵⁸ PEVSNER, Nikolaus. Na introdução escrita especialmente para a edição inglesa do livro: MÜNZ, Ludwig; KÜNSTER, Gustave. *Adolf Loos: pioneer of modern architecture*. Londres: Thames & Hudson, 1966 pp.13-22.

incompleto, impulsiona esse sentido de ponte para o presente, em um processo de permanente escavação e reconstrução.¹⁵⁹

As publicações brevemente comentadas têm um viés crítico e o perspectivismo na abordagem de nosso objeto de estudo – a obra de Adolf Loos – deve ser levado em conta, não somente nos trabalhos onde a tomada de partido é mais explícita, mas também ao cotejar o volume de trabalhos não interpretativos que, a maneira de catálogo, apresentam sua obra.¹⁶⁰

O primeiro apanhado significativo da arquitetura de Adolf Loos foi publicado somente em 1931 por Heinrich Kulka¹⁶¹, um de seus alunos e colaboradores. O livro de Kulka foi, no que se refere à arquitetura, o principal subsídio, se não a única fonte, para o que Pevsner, Kaufmann e Giedion escreveram nos livros referidos anteriormente. Até 1931 a fama de Loos fora da Áustria devia-se quase que exclusivamente a seus textos. Sua arquitetura era pouco conhecida, e pelo que lemos no texto “Arquitetura” (1910), o arquiteto parecia orgulhar-se disso, fato que ele justifica como uma escolha voluntária:

Reafirmo: o efeito verdadeiro de um bom edifício não causa nenhuma impressão quando é transposto para a imagem, reduzido a duas dimensões. Meu grande orgulho é que os interiores que criei carecem completamente de efeito quando fotografados; que os habitantes que aí vivem não reconheçam seus próprios apartamentos nas fotografias [...] Renunciei à honra de ver meus trabalhos publicados nas mais variadas revistas de arquitetura. Nego esta satisfação à minha vaidade.¹⁶²

¹⁵⁹ COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity - modern architecture as mass media*. Cambridge. The MIT Press, 1994. p. 1

¹⁶⁰ As considerações bibliográficas sobre o livro de Kulka foram tomadas do estudo bibliográfico de Benedetto Gravagnuolo e Panayotis Tournikiotis nas respectivas obras: GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Loos e a Itália* In: SAFRAN, Yehuda (Org.) *Adolf Loos: Nosso Contemporâneo*. Guimarães, Portugal: CAAA, 2012. P.182-183. e TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf loos*. Nova York: Princeton architecture press, 1999. p. 173. Não tive acesso direto ao material de Kulka.

¹⁶¹ KULKA, Heinrich. *Adolf Loos - Das Werk des Architekten*. Viena: Shroll, 1931. (Reeditado em 1979 e em 1985)

¹⁶² Tradução livre do texto *Arquitectura* (1910) In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Trad. de Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. p.229 – O curioso é que apesar desta declaração, ou talvez por conta dela, Loos tenha manipulado as fotografias de sua obra publicadas no livro de Kulka, através de inúmeras colagens e alterações. Beatriz Colomina desvenda tais manipulações em *Privacy and Publicity*, já referido aqui.

Mais de vinte anos depois, uma monografia dedicada inteiramente ao trabalho projetual de Loos é publicada trazendo uma iconografia mais abrangente, com alguns projetos inéditos, justamente quando outra faceta de sua obra poderia ser apreciada. Este pequeno volume, preparado por Ludwig Münz, um amigo de Loos que conservou parte de seu arquivo, foi publicado pela editora de Milão *Il Balcone* em 1956¹⁶³, como parte de uma coleção dirigida por Giulia Veronesi, uma historiadora de arquitetura que já havia colaborado com Edoardo Persico na Casabella. Além de haver redespertado o interesse por Loos na Itália, abrindo caminho para a marcante edição especial da revista Casabella, o arquivo mantido por Münz serviu de base para uma compilação mais abrangente produzida com Gustav Künstler e publicada em 1964.¹⁶⁴ Grande parte desta obra foi financiada pelo artista austríaco Oskar Kokoschka como uma espécie de retribuição ao encorajamento que Loos lhe ofereceu no começo de sua carreira.¹⁶⁵

Em 1982, Roland Schachel e Burkhardt Rukschio lançam *Adolf Loos Leben und Werk*, uma gigantesca monografia que cataloga sistematicamente todos os edifícios e projetos de Loos, e, na segunda parte, apresenta uma recompilação cronológica de todos os dados bibliográficos disponíveis sobre o arquiteto.

A partir de então, poucos trabalhos buscaram dar conta de todas as facetas de Loos. Algumas compilações apresentam um panorama variado de sua obra, e não oferecem muito mais do que uma descrição sucinta das obras apresentadas. É o caso dos livros de Rukschio e Schachel(1982)¹⁶⁶, Roberto Schezen (1996)¹⁶⁷ e Kurt Lustenberger (1998)¹⁶⁸. As monografias de Benedetto Gravagnuolo (1982)¹⁶⁹ e Panayotis Tounikiotis (1994)¹⁷⁰ também tratam de apresentar um quadro amplo, mas não se limitam à descrição supostamente descomprometida da obra. Gravagnuolo escreve uma das

¹⁶³ MÜNZ, Ludwig. *Adolf Loos Architeti del movimento moderno*, vol.16. Milão. Il Balcone 1956.

¹⁶⁴ KÜNSTLER, Gustav e MÜNZ, Ludwig. *Der architekt Adolf Loos*. Viena, 1964. Reeditado em 1966 em Londres, pela Thames and Hudson, com prefácio de Nikolaus Pevsner e o título: *Adolf Loos Pioneer of Modern Architecture*

¹⁶⁵ Conforme LUSTENBERGER, Kurt. *Adolf Loos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998. p. 9. e TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf loos*. Nova York: Princeton architecture press, 1999. p.173.

¹⁶⁶ RUKSCHCIO, Burkhard - SCHACHEL, Roland. *Adolf Loos. Leben und Werk*. Salzburg, Residenz.,1982

¹⁶⁷ SCHEZEN, Roberto *Adolf Loos Architecture 1903 -1932*. Nova Iorque: The Monacelli Press 1996.

¹⁶⁸ LUSTENBERGER, Kurt. *Adolf Loos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998.

¹⁶⁹ GRAVAGNUOLO, Benedetto. *adolf loos, theory and works*. Londres: art data, 1995.

¹⁷⁰ TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf loos*. Nova York: Princeton architecture press, 1999.

melhores contextualizações da produção do vienense e de sua relação com seus contemporâneos. No extenso ensaio que antecede a apresentação dos projetos, o autor retoma alguns pontos levantados por Cacciari, por vezes de maneira um pouco mais palatável e por outras tantas com a mesma *sapienza* turva de seu colega.

Panayotis enfatiza os projetos em detrimento dos escritos ou das divagações históricas que envolvem o *fin-de-siècle* em Viena. O mais interessante capítulo apresentado em sua monografia é dedicado às casas unifamiliares concebidas por Loos e destrincha uma extensa análise de sua arquitetura, inclusive lançando mão de estudos geométricos, do escrutínio da proporção das elevações de fachada – um levantamento que contradiz o autoproclamado desinteresse de Loos na composição de elevações chapadas, e por isso mesmo revela aspectos pouco estudados – um exemplo de como a adoção das explicações escritas de Loos pode ofuscar a compreensão de sua arquitetura.

Outra tendência geral – juntamente ao inventário objetivo - que aparece em estudos recentes é a especialização. Por um lado, na tentativa de se aproximar de determinada obra, sem se deixar levar pela constelação de querelas entre Loos e os seus contemporâneos, como nas pesquisas que se dedicaram exclusivamente ao edifício Goldman & Salatsch (hoje mais conhecido como *looshaus*) empreendidas por Christopher Long (2011)¹⁷¹ e Marco Pogaknic (2012)¹⁷². Por outro, tomando como corpus de análise justamente os textos, caso do estudo de Janet Stewart, *Fashioning Vienna* (2000)¹⁷³ e do capítulo *A Proper Subject* (2006)¹⁷⁴, onde Hal Foster dissecou o ensaio *Ornamento e Crime* à luz das teorias de Freud e das vanguardas artísticas do começo do século.

No cenário das publicações mais recentes acerca da obra de Adolf Loos, marcado ou pela coletânea desinteressada ou pela especialização temática, três valiosas exceções devem ser destacadas. Primeiramente o volume *Raumplan versus Plan Libre*, organizado por Max Riesselada (1987)¹⁷⁵, juntamente à exposição homônima que aconteceu na faculdade de arquitetura T.U. Delft. O livro traz bons ensaios teóricos juntamente a uma valiosa iconografia das obras de Le Corbusier e de Adolf Loos, contempladas também

¹⁷¹ LONG, Christopher. *The Looshaus*. New Haven. Yale University Press, 2011.

¹⁷² POGAKNIC, Marco. *Adolf Loos e Vienna*. Macerata. Quodlibet Studio, 2012.

¹⁷³ STEWART, Janet. *Fashioning Vienna: Adolf Loos's cultural criticism*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000.

¹⁷⁴ FOSTER, Hal. *A Proper Subject* in: _____. *Prosthetic Gods*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006 p.55-108.

¹⁷⁵ RISSELADA, max (org.). *Raumplan versus plan libre*. Ed. delft university press, 1987

com fotografias de maquetes e esquemas gráficos. Possivelmente o texto mais incisivo que encontramos em *Raumplan versus Plan Libre* é “Architecture in the Age of Mechanical Reproduction”, onde Beatriz Colomina contrapõe as arquiteturas de Loos e de Josef Hoffmann sob a ótica da problemática da imagem versus a experiência espacial, desdobrando um tema que nos é tão caro desde o célebre ensaio de Walter Benjamin “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, 1936, ao qual o título de Colomina alude.¹⁷⁶

Este ensaio é ampliado e reeditado em “Privacy and publicity - modern architecture as mass media” (1994), que também contém outros textos brilhantes envolvendo Loos e Le Corbusier. O trabalho teórico de Colomina abre um campo de discussão – os interstícios entre espaço e imagem – que se prolonga no excelente “In Spite of The Void: The Otherness of Adolf Loos” (1986), escrito por Kenneth Frampton, e que foi publicado na sua coletânea “Labour, Work and Architecture” (2002).

Outra investigação que deriva do caminho aberto por Colomina, e que merece destaque, é o livro “The Emergence of the Interior”, de Charles Rice.¹⁷⁷ O tema de Rice é o espaço interior, com a implicação ambígua de que o conceito de interior descreve simultaneamente o espaço imaterial do interior subjetivo e o interior físico e objetivo do cômodo doméstico. Com esse mote, o autor passa pela sociologia germânica de Georg Simmel e pela clínica de Sigmund Freud para tratar do surgimento e das transformações da noção de interioridade.

Os últimos trabalhos referidos acima abandonaram a pretensão de dar conta do legado de Loos e de todas as suas implicações como um todo, mas o fazem sem abandonar a reflexão que estabelece nexos aparentemente improváveis criados pelo seu trabalho, por um lado, e, ao mesmo tempo, sem perder de vista a particularidade de sua obra, por outro.

Dentro do possível, o presente trabalho de pesquisa pretende seguir a mesma intuição, buscando encontrar o veio que, no vinco daquelas contradições apontadas na obra de Loos, ainda é capaz de reverberar hoje.

¹⁷⁶ In: BENJAMIN, Walter.: *Obras Escolhidas Vol. 1*. Ed. Brasiliense, 1994. p. 172-174

¹⁷⁷ RICE, Charles. *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2007.

BIBLIOGRAFIA

Textos originais de Adolf Loos:

In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Trad. de Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. Versão em espanhol do original em alemão.

In: LOOS, Adolf. *Escritos I (1897-1909)* Madrid: El Croquis editorial, 1993

In: LOOS, Adolf. *Escritos II (1910-1933)* Madrid: El Croquis editorial, 1993

Bibliografia Geral:

ADORNO, Theodor W. “*Funcionalismo hoje*”, Gávea no 15. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, julho de 1997.

AMENDOLAGINE, Francesco, CACCIARI, Massimo. *Oikos: da Loos a Wittgenstein*. Roma: officina edizioni, 1975.

ARANTES, Otilia B. F. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo, Edusp, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BARTHES, Roland. *A câmera clara* São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Walter Benjamin: obras escolhidas vol. 1, 2, 3. São Paulo: Brasiliense, 1985/87.

CACCIARI, Massimo. *Architecture and nihilism: on the philosophy of modern architecture*. Nova York: yale university press, 1993.

COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity - modern architecture as mass media*. Cambridge: the mit press, 1994.

_____. *The split wall: domestic voyeurism* In: COLOMINA, Beatriz. (Org.) *Sexuality and space*. New York: princeton architectural press, 1992.

CREMASCO, Matteo Santi. *Adolf Loos uma alegoria da modernidade*. Revista Pós - FAUUSP, 2012

FERNANDES, Fernanda. “*Síntese das artes e cultura urbana: relações entre arte, arquitetura e cidade*”, In: SEGRE, Roberto et alii (orgs.), *Arquitetura + arte + cidade: um debate internacional*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.

FOSTER, Hal. *Design and Crime* p.13-26 in: _____. *Design and crime (and other diatribes)*. Nova Iorque. Ed. Verso, 2002.

_____. *Prosthetic Gods*. Massachusetts, The MIT Press October Books, 2004. p.55-108

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FRAMPTON, Kenneth. *Labour, work and architecture*. Londres: Phaidon, 2002.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. *Obras completas* vol. 14 São Paulo: Companhia das Letras, 2010

GIEDION, Siegfried. *Espaço, tempo e arquitetura*, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GÓES, Cecília. *O arquivo de A.L.* (Trabalho Final de Graduação apresentado à FAUUSP) São Paulo, 2009

GOETHE, Johann Wolfgang von; *Viagem à Italia [1786-1788]* São Paulo: Companhia das letras, 1999

GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos, theory and works*. Londres: art data, 1995.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.

JENCKS, Charles. *The language of postmodern architecture*. Nova York: Rizzoli, 1977.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LIRA, José Tavares Correia de. “A história e o fazer arquitetura”, *Desígnio*, 11/12, mar. 2011.

LONG, Christopher. *The Looshaus*. New Haven: Yale University Press, 2011.

LUSTENBERGER, Kurt. *Adolf Loos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998.

MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo : Brasiliense, 1999.

MÜNZ, Ludwig; KÜNSTER, Gustave. *Adolf Loos: pioneer of modern architecture*. Londres: Thames & Hudson, 1966

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza*. (Trad, Sebastião Leite) Perspectiva, 2012

PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

POGACNIK, Marco. *Adolf Loos e Vienna* Macerata: Quodlibet, 2012.

RICE, Charles. *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2007

RISSELADA, max (org.). *Raumplan versus plan libre*. Ed. delft university press, 1987.

ROSSI, Aldo e alii In: CASABELLA, Milão: Editoriale Domus, nº 233, nov 1959.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*. Barcelona: GG, 1981.

ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. “*Transparencia: literal y fenomenal*”, in ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

RYKWERT, Joseph. *Adolf loos: the new vision*. In: Studio International. Nova York: Studio Trust. jul/ago 1973, v.186, nº.957. p 17-21

SAFRAN, Yehuda (Org.) *Adolf Loos: Nosso Contemporâneo*. Guimarães, Portugal: CAAA, 2012.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHORSKE, Carl. *From public scene to private space: Architecture as Culture Criticism*. p.157-171. In: _____. *Thinking with history: explorations in the passage to modernism*. Princeton University Press, 1998. 232p.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

SIMMEL, Georg, “*A metrópole e a vida mental*” In. VELHO, Otávio Guilherme, “*O fenômeno urbano*”, Rio de Janeiro, Zahar editores, 1967.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, Oct. 2005.

SIMMEL, Georg. *The Philosophy of Money*. New York: Routledge, 2004.

SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Ática, 1992

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

STEWART, Janet *Fashioning Vienna Adolf Loos's cultural criticism*. Londres: Ed. Routledge 2000

SULLIVAN, Louis. *Kindergarten Chats and Other Writings*. New York: Dover Publications, 1979.

SYKES. A. Krista (Org.). *O Campo Ampliado da Arquitetura. Antologia Teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf loos*. Nova York: Princeton architecture press, 1991

TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The historiography of modern architecture*. Cambridge: MIT Press, 1999.

TZARA, Tristan. *Sete manifestos dada*. Lisboa: Editora Hiena, 1987.

VIDLER, Anthony (org.). *Architecture: between spectacle and use*. Williamstown (Mass.): Clark Art Institute, 2008.

_____. *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2000.