



FACULDADE DE ARQUITETURA  
UNIVERSIDADE DE LISBOA

# A Influência de Adolf Loos no Modernismo

Dissertação de Natureza Científica elaborada para a obtenção do Grau de Mestre em  
Arquitetura, na Área de Especialização em interiores e Reabilitação do Edificado

Jean Dominique Carrère (Licenciado)- nº4327

Mestrado Integrado em Arquitetura

Especialização em Interiores e Reabilitação do Edificado

Orientação científica:

Doutora Maria Dulce Costa de Campos Loução

Especialista Fernando Sanchez Salvador

Júri:

Presidente Doutora Bárbara Lhansol da Costa Massapina Vaz

Vogal Especialista Fernando Sanchez Salvador

Vogal Doutor Miguel Calado Baptista Bastos

**Documento definitivo**

Lisboa, FA ULisboa, Julho 2024



A formação de base do autor desta tese foi feita no liceu francês em Lisboa.  
Esta tese foi escrita não seguindo o novo acordo ortográfico.

## Índice Geral

Índice Geral.....	IV
Resumo.....	VI
Abstract .....	VII
Agradecimentos .....	VIII
Objectivos.....	XIX
Índice de figuras.....	X
Perguntas de partida.....	XIII
Estrutura do trabalho e metodologia.....	XIV
Estado de Arte.....	XV
Biografias.....	XIX
Considerações finais.....	46
Bibliografia/ webgrafia.....	47

## 1. O início de vida de Adolf Loos

1.1. Background de Adolf Loos.....	1
1.2. A viagem aos Estados Unidos.....	3
1.3. O retorno a Viena.....	6

## 2. Secessão vienense

### 2.1 Contextos da Secessão vienense

2.1.1. Movimento integrante da Arte Nova.....	8
2.1.1.1. Evolução construtiva no final do século XIX.....	10
2.1.1.2. Características únicas da linha germânica e Glasgow .....	12
2.1.2. Contexto político-social e artístico da Secessão Vienense	
2.1.2.1. Sucessão de acontecimentos conturbados .....	14
2.1.2.2. Origem dentro do contexto artístico vienense .....	15

<b>2.2. Otto Wagner, Josef Maria Olbrich e Josef Hoffmann</b>	
2.2.1 .Otto Wagner	
2.2.1.1. Do seu estilo «Certain Free Renaissance» a um Modernismo sem compromissos .....	16
2.2.1.2. Papel principal na Secessão Vienense.....	18
2.2.2. Josef Maria Olbrich/ Josef Hoffmann	
2.2.2.1. Criação do edifício da Secessão .....	19
2.2.2.2. Josef Hoffmann- o mais representativo da Secessão.....	21

## **3. Adolf Loos e as consequências no Modernismo**

<b>3.1. A influência de Semper e Sullivan (pensamento).....</b>	<b>24</b>
<b>3.2. Caracterização da obra teórica e prática de Adolf Loos</b>	
3.2.1. Ornamento e Crime: Obra teórica central no panorama internacional.....	27
3.2.2. Contra o ornamento e a favor dos materiais nobres .....	30

## **4. Raumplan vs Plan Libre**

<b>4.1. Semelhanças e diferenças com Le Corbusier (pioneiro do modernismo).....</b>	<b>34</b>
<b>4.2. Separação entre Arte e Arquitectura e o apelo aos métodos industriais.....</b>	<b>44</b>

## Resumo

Adolf Loos (1870-1933), surgiu na Secessão Vienense, associação que se iria rebelar contra a Genorsenschaft Bildender Künstler (Sociedade dos Artistas Vienenses). Após ver uma exposição negada no edifício da Secessão, desenhado por Joseph Maria Olbrich, Adolf Loos sai da associação, liderada por Otto Wagner.

Nascido em Brno, na atual Chéquia, é depois duma aventura de 3 anos nos Estados Unidos que ele constrói todo o seu pensamento sobre o que deveria ser a Arquitetura. Possuidor dum espírito muito critico, escreve *Ornamento e Crime* em 1908, que irá transfigurar a arquitetura para sempre. Em 1910, Adolf Loos projeta o edifício Goldman and Salatsch que seria uma reacção contundente contra o Historicismo. A sua audácia iria valer-lhe duras criticas mas também alguns seguidores, ele funda a sua escola privada, *l'École du Bâtiment*, e persiste nas suas ideias que iriam levar o mundo ao Modernismo.

Considerado pioneiro do Modernismo, Le Corbusier, tem uma obra teórica igualmente importante, ele preconiza cinco pontos essenciais para um edifício, um deles o *plan libre*, ao contrário de Adolf Loos que preconizava o *Raumplan*, um sistema que através duma diferenciação de cotas, integrava uma maior riqueza espacial.

Este trabalho final de Mestrado pretende ver qual é a importância de Adolf Loos para o Modernismo, comparando-o com um dos seus pioneiros, Le Corbusier.

(214 palavras)

## Abstract

Adolf Loos (1870-1933), emerged in the Viennese Secession, association that would rebel against Genossenschaft Bildender Künstler (Viennese Artists Society). After a denied exposition in the Secession building, designed by Joseph Maria Olbrich, Adolf Loos leaves the association, leaded by Otto Wagner.

Borned in Brno, in actual Czech Republic, it is after a three-year adventure in the United States that he builds all that would be his thoughts on architecture. Owner of a critic spirit, he writes *Ornament and Crime* in 1908, that would transfire architecture forever. In 1910, Adolf Loos projected the Goldman and Salatsch building that would leave a great mark against Historicism. His boldness got him several critics but also some followers, he founds his private school, *l'École du Bâtiment*, and persists in his ideas that would lead the way to Modernism.

Considered a modernist pioneer, Le Corbusier, has an also important work in architecture theory, he preconizes five essential points for a building, one of them is *plan libre*, contrary to Adolf Loos that preconizes *Raumplan*, a system that has a spacial richness through levels' differentiation.

This masters degree's final work tries to see what is Adolf Loos's importance to Modernism, comparing him with another Modernism pioneer, Le Corbusier.

## Agradecimentos

Antes de mais, quero agradecer à minha mãe, que torna esta tese concretizável, eu não teria possibilidades de fazer este trabalho se a minha mãe não cuidasse de mim. Esta tese é inteiramente dedicada.

Quero agradecer ao meu tio Jean Francis que nos tem apoiado muito ao longo do tempo que fui fazendo este trabalho e sempre, várias foram as vezes em que pensei traduzir este trabalho para francês para o meu tio compreendê-lo. Pode ser que um dia me arrisque a fazê-lo. O meu pai, que já não está cá, iria ficar feliz.

Quero agradecer à professora Dulce Loução e ao professor Fernando Sanchez Salvador, foram os dois que me conseguiram convencer (e só estes professores o conseguiriam fazer) a fazer esta tese. Esta tese foi uma grande aventura que começou no dia em que encontrei o professor Fernando Salvador no Chiado por acaso e insistiu para que acabasse o curso, com uma preocupação comigo comovente. Tanto o professor Fernando Salvador como a professora Dulce Loução fizeram os possíveis para que me sentisse bem acolhido de volta nesta faculdade, têm o meu reconhecimento eterno por isso.

Quero agradecer a todo o staff da faculdade que me ajudou com grande profissionalismo.

Quero agradecer também aos meus amigos que se propuseram a ajudar e a quem eu tive de deixar para segundo plano para poder me concentrar nesta tese, agradeço a compreensão.

Longa seria a lista se incluísse todas as pessoas a quem devesse agradecer, por isso se de alguma forma houve quem contribuísse para esta tese e eu não estou a referir, o meu muito obrigado.

## **Objectivos**

Pretende-se mostrar o quanto Adolf Loos foi importante para o começo dum período tão significativo como foi o Modernismo. Foi um corte fulcral na história da arquitetura mundial romper com o Historicismo. Queremos enquadrá-lo primeiro em relação àqueles que Adolf Loos se opunha (as figuras principais da Secessão Vienense, Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich e Josef Hoffmann). Depois, sendo toda a obra do Modernismo muito vasta, optou-se por escolher Le Corbusier, pioneiro da Arquitectura Moderna, para comparar com Adolf Loos, e ver assim quais são as semelhanças e as diferenças entre a obra dos dois arquitectos.

## Índice de figuras

Figura 1: Casa e workshop da família Loos na rua Kounicova em Brno- Archiv mesta Brna- LONG,C.- Essays on Adolf Loos (2019)Praga, p.15

Figura 2: Chestnut Street, Philadelphia, Pennsylvania, ca 1900, rua onde o tio de Adolf Loos tinha a loja- Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C- Essays on Adolf Loos (2019)Praga, p.18

Figura 3: Bifurcação da Broadway com o edifício dos correios em Nova Iorque, em 1894- Johnston,J.S- Essays on Adolf Loos (2019)Praga, p.28

Figura 4: Philadelphia- Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C- Essays on Adolf Loos (2019)Praga, p.18

Figura 5: Publicidade para uma mala da marca Abel and Bach Company, Milwaukee, Wisconsin em 1900, mala similar a que Adolf Loos viu- Coleção privada- Essays on Adolf Loos (2019)Praga, p.33

Figura 6: SS Weiland, em 1893- Johnston,J.J.- LONG,C.- Essays on Adolf Loos (2019)Praga, p.13

Figura 7: Peter Altenberg, em 1900- Peter Altenberg Was der Tag mir zuträgt (berlim, 1901)- Essays on Adolf Loos (2019)Praga, p.36

Figura 8: Karl Kraus, em 1895- Coleção privada- Essays on Adolf Loos (2019)Praga,p.36

Figura 9: Vão de escada da Casa Tassel em Bruxelas- Victor Horta (1893)- Baskin,Ch. & Evrard,J- Sembach,K.J. –Arte Nova (1993)Köln, p.-31

Figura 10: Pórtico do Parque Güell-Antoni Gaudi (1914)- François René Roland- Sembach,K.J. – Arte Nova (1993)Köln, p.77

Figura 11: Foyer superior e parte da sala, Kammerspiele de Munique- Richard Riemerschmid (1901)- Sembach,K.J. –Arte Nova (1993)Köln, p.101

Figura 12: Prédio da Rua Franklin em Paris- Auguste Perret (1903)- Morrisson (Architectural Association Photo)- TIETZ,J. - Histoire de l'Architecture du XXe Siècle (1999)Colonha

Figura 13: Sala apresentada na oitava exposição da Secessão Vienense em Viena-Charles Rennie Macintosh (1900)- Sembach,K.J. –Arte Nova (1993)Köln, p.172

Figura 14: Grande Sala da Caixa Poupança de Viena- Otto Wagner (1906) Bilderarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek-Sembach,K.J. –Arte Nova (1993)Köln, p-216

Figura 15: Pormenor da fachada nº38 da Linke Winzle em Viena- Otto Wagner (1899)- Sembach,K.J. –Bilderarchiv Hans Wiesenhafer- Arte Nova (1993)Köln, p.209

- Figura 16: Pavilhão da Secessão Vienenense em Viena- Joseph Maria Olbrich (1898)- Bilderarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek- Sembach,K.J. –Arte Nova (1993)Köln, p.213
- Figura 17: Pavilhão de entrada construído para a exposição de colónia de artistas de Darmstadt- Joseph Maria Olbrich (1901)- Sembach,K.J. –Arte Nova (1993)Köln, p.143
- Figura 18: Casa Ernst Ludwig, em Darmstadt, 1901- Autor desconhecido- Sembach,K.J. –Arte Nova (1993)Köln, p.145
- Figura 19: Palácio Stoclet do lado da rua em Bruxelas- Josef Hoffmann (1911)- Bildarchiv Foto Marburg -Sembach,K.J. –Arte Nova (1993)Köln, p.231
- Figura 20:- Sala de jantar do Palácio Stoclet em Bruxelas- Josef Hoffmann (1911) - Bildarchiv Foto Marburg -Sembach,K.J. –Arte Nova (1993)Köln, p.235
- Figura 21: Edifício Transportation - World’s Columbian Exposition, em Chicago, em 1893- Louis Sullivan- (1893)Colecção privada- LONG,C.- Essays on Adolf Loos (2019)Praga, p.24
- Figura 22: Edifício Wainright,em Nova Iorque- Louis Sullivan (1889)- Colecção privada- Colecção privada- LONG,C.- Essays on Adolf Loos (2019)Praga, p.24
- Figura 23: Edifício Goldman and Salatsch (Looshaus) – Adolf Loos (1911)- Bildarchiv Foto Marburg- LONG,C.- Essays on Adolf Loos (2019)Praga, p.83
- Figura 24: Sala principal do Café Museum, em Viena- Adolf Loos (1899)- Autor desconhecido- Sembach,K.J. –Arte Nova (1993)Köln, p.218
- Figura 25: Pavilhão de L’Esprit Nouveau da Feira Internacional das Artes Modernas Decorativas e Industriais- Le Corbusier(1925) – Autor desconhecido- RISSELADA, M.- Raumplan Vs Plan Libre (2008),p.24
- Figura 26: Área de assentos sobre-elevada da sala de estar da Casa Moller- Adolf Loos (1928)- Autor desconhecido- RISSELADA, M.- Raumplan Vs Plan Libre (2008),p.33
- Figura 27: Corte transversal da Casa Tzara, em Paris- Adolf Loos (1926)-Wilfried van Winden- RISSELADA, M.- Raumplan Vs Plan Libre (2008),p.104
- Figura 28: Primeiro piso da Casa Moller, em Viena- Adolf Loos (1928)- Wilfried van Winden- RISSELADA, M.- Raumplan Vs Plan Libre (2008),p.106
- Figura 29: Casa Müller, em Praga- Adolf Loos (1930)- Autor desconhecido- <https://adolffloos.cz/en/villa-muller> consultado a 12-06-2024
- Figura 30: Vista do espaço de entrada da Casa Cook- Le Corbusier (1928). Autor desconhecido- RISSELADA, M.- Raumplan Vs Plan Libre (2008),p.78
- Figura 31: Perspectiva central da Casa Cook- Le Corbusier (1928)- Autor desconhecido- RISSELADA, M.- Raumplan Vs Plan Libre (2008),p.78

Figura 32: Fachada da Casa Moller, em Viena- Adolf Loos (1928)- Autor desconhecido-  
RISSELADA, M.- Raumplan Vs Plan Libre (2008),p.29

Figura 33: Fachada da Casa Planeix, em Paris- Le Corbusier (1927)- Autor desconhecido-  
RISSELADA, M.- Raumplan Vs Plan Libre (2008),p.29

Figura 34: Adolf Loos- [https://austria-forum.org/af/Kunst\\_und\\_Kultur/B%C3%BCcher/%C3%96sterreichisches\\_Personenlexikon\\_1992/Loos,\\_Adolf](https://austria-forum.org/af/Kunst_und_Kultur/B%C3%BCcher/%C3%96sterreichisches_Personenlexikon_1992/Loos,_Adolf) consultado a 12-06-2024

Figura 35:Le Corbusier (1927). Man Ray- <https://pt.pinterest.com/pin/1196337388901559/> consultado a 12-06-2024

## **Perguntas de partida**

A primeira questão que se coloca é a seguinte: quais foram as motivações de Adolf Loos para romper com um passado que estava esgotado, em termos de estilo. A breve passagem de Adolf Loos pela Secessão Vienense, influenciou de alguma maneira as suas ideias? Quais serão as características da obra feita pelos arquitectos da Secessão Vienense que nos levam a referir que esta foi importantíssima para o surgimento do Modernismo?

## **Estrutura do trabalho e metodologia**

De modo a ter uma dissertação científica rigorosa, o presente trabalho dividiu-se em quatro fases principais:

Pesquisa de informação sobre um tema mais alargado, de forma a que depois houvesse uma maior inclinação para um tema mais específico. Neste caso, houve primeiro uma tendência para debater uma das três premissas de Marco Vitruvius Polio (final do século I a.c) – Firmitas, Utilitas e Venustas, traduzindo para português a Solidez, a Utilidade e a Beleza. A forma como a arquitectura não se contenta com os dois primeiros conceitos e ambiciona ser algo de belo era algo debatível. No seguimento dessa opção de tema, existiu uma tentativa de afunilar o tema para algo mais contemporâneo, na história da arquitectura, não houve corte maior contra o ornamento do que aquele infligido por Adolf Loos contra o ornamento. Esse corte, teórico e prático, transfiguraria o aspecto da arquitectura moderna.

O Trabalho Final de Mestrado já tinha tido a primeira fase, a segunda fase foi investigar sobre tudo o que havia sobre a forma como Adolf Loos tinha influenciado o Modernismo. Houve necessidade de conhecer o contexto no qual Adolf Loos se insere, as suas motivações, o seu percurso teórico e prático, qual a seu modus operandi e o seu impacto.

A terceira fase foi a de ordenar a informação para possibilitar uma dissertação e assim poder propor o tema. A proposta foi entregue em Junho 2023, quando a segunda fase, a fase de pesquisa ainda não tinha sido terminada. Por isso houve ainda um esforço extra para desenvolver o tema para integrar mais informação na dissertação.

A quarta fase foi a elaboração da dissertação para poder entregar o documento provisório com tudo o que envolve, escrita, apresentação de imagens devidamente legendadas.

Contam-se quatro fases: pesquisa dum tema alargado, investigação sobre um tema mais específico, proposta ordenada para aprovação e finalmente elaboração do documento provisório.

## Estado de Arte

### 1. Adolf Loos

O tema central é sem dúvida Adolf Loos, como o título o indica. Vários autores se interessaram pela obra teórica e prática de Adolf Loos, sobretudo a partir dos anos 60, 30 anos depois de Adolf Loos ter falecido. A Segunda Guerra Mundial desviaria as atenções desse actor fulcral na luta contra o ornamento, tornando propício o aparecimento duma arquitectura diferente.

A principal fonte de conhecimento desta tese sobre quem foi Adolf Loos, quais as suas motivações e o seu background, advém da obra de Christopher Long (Essays on Adolf Loos-2019). Revela várias informações, como o facto de Adolf Loos observar o seu pai com os aprendizes a talhar a pedra. Esse conhecimento à cerca da pedra iria valer-lhe bastante, pois nas suas obras, Adolf Loos utilizou bastante o mármore. Detalhes à cerca da sua viagem de 3 anos nos Estados Unidos, tais como terá visto uma mala de viagem, despojada de ornamento e isso terá lhe causado uma epifania. Christopher Long retrata outra influência, a entrada dum talho em Viena, a Loja Johann Exinger, cujo Adolf Loos expõe na sua revista *Das Andere: Ein Blatt Zur Einführung Abendländischer Kultur in Österreich*<sup>1</sup>, nº2, October 15, 1903 p.2, essa entrada dentro do estilo Biedermeier (estilo destinado a mobiliário 1815-1848) seria a sua inspiração para o novo estilo como referência para a sua arquitectura, pedindo emprestada a sua sobriedade.

Outro autor que pôs bastante em contacto com a obra de Adolf Loos foi Max Risselada que reúne na sua obra *Raumplan Vs Plan Libre* (2008), várias dissertações sobre o lado projectual de Adolf Loos, explicando, entre outras coisas, o seu *modus operandi*, mais particularmente a sua sistematização em padrões. Alguns textos falam sobre uma particularidade na obra de Adolf Loos, que era a de diferenciar o espaço em várias cotas, criando uma maior riqueza espacial, aliás *Raumplan* quer dizer em alemão plano espacial.

É em *Ornamento e Crime* que Adolf Loos expõe o que viria a ser o seu principal combate, que ele afirma ter vencido anos depois. O texto *Ornamento e Crime* foi apresentado em várias cidades (Berlim, Praga, e Viena) no decorrer dos anos 1909 e 1910. Em muito polémico, o texto explica a visão do arquitecto que qualifica o ornamento como sinónimo de pouca evolução. Esse texto faz parte duma publicação que lí em francês *Ornement et Crime et Autres Textes* tendo os outros textos sido escritos entre 1898 e 1933, ano da sua morte.

## 2. Contexto histórico vienense

A publicação de Harry Francis Mallgrave (*Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673- 1968* (2005)), possibilita-nos uma maior compreensão à cerca da introdução do Modernismo. Interessámo-nos sobretudo nos quatro primeiros sub-capítulos de 'Modernism 1889-1914'. Para além de nos falar das principais obras de ruptura, tenta explicar-nos as relações entre os vários arquitectos, falando também sobre os autores literários que se debruçaram sobre a arquitectura dos principais protagonistas.

No primeiro subcapítulo, Mallgrave aborda Otto Wagner, figura maior da Secessão Vienense. No segundo sub-capítulo, Mallgrave fala sobre o realismo de Otto Wagner e sobre Streiter que lançou o termo *Sachlichkeit* (objectividade), opondo-se de certa forma a Otto Wagner.

Endell e Van de Velde também têm um capítulo sobre eles. Olbrich, Hoffmann e Loos estão juntos no mesmo sub-capítulo, mas o autor explica que existem algumas semelhanças entre Olbrich e Hoffmann enquanto Loos destaca-se bem dos seus colegas da Secessão Vienense por razões que já enumerámos aqui.

Devido à comtemporaneidade parcial de Berlage e Frank Lloyd Wright, ainda se debruçou sobre os respectivos textos, mas as suas obras não interessarão tanto para esta tése.

Rolf Toman reúne vários textos ilustrados de vários autores em 'Vienna- Art and Architecture' (2008). É interessante pois remete-nos para todo o contexto artístico em Viena para além de apresentar-nos várias obras de Adolf Loos (Bar Kärntner, o apartamento do próprio Adolf Loos, a Looshaus, a Casa Sheu e a Casa Moller)

### 3. Contexto histórico da arquitetura

Jürgen Tietz traça no final do século XX, em 1999, a história da arquitetura do século mais conturbado em termos de arquitetura, Toda a explosão dos «ismos», no dizer de Bruno Zevi, é aqui retratada.

Interessámo-nos sobretudo à cerca das inovações tecnológicas tais como a invenção do betão, o maior uso do vidro e do ferro, que possibilitaram um corte com o Historicismo, introduzindo a Arte Nova.

José Manuel Fernandes, em *Arquitetura Modernista em Portugal*, resume perfeitamente em poucas palavras a introdução da Arte Nova e os trâmites da linha germânica, mas sobretudo descreve o que foi o Modernismo em Portugal, citando e ilustrando as várias obras e considerando os seus principais arquitetos tais como os «cinco grandes» (Pardal Monteiro, Norte Junior, Luís Cristino da Silva, Ventura Terra,).

Klaus-Jürgen Sembach apresenta-nos uma visão geral do que foi a Arte Nova, separando-a pelos vários epicentros (Bruxelas, Nancy, Barcelona, Munique, Weimar, Darmstadt, Glasgow, Helsinquia, Chicago e destacado dos outros epicentros Viena). Sembach mostra-nos os principais arquitectos, as principais obras e explica-nos o porquê do aparecimento da Arte Nova naquelas cidades.

### 4. Ornamento

Antonio Monestini fornece-nos uma definição do ornamento na sua obra *La Metopa e il Triglifo* (2002), diferenciando-o do objecto decorativo. Sendo o ornamento um tema central na obra teórica de Adolf Loos, penso que seja importante definir bem o termo.

Monestini diz-nos que «os elementos de construção assumem as suas formas representativas através do objecto decorativo e isso é um principio necessário. Enquanto o ornamento conta uma história paralela ao sentido do edificio aplicando-se às suas formas de modo didáctico.»

## 5. Modernismo

O uso do termo «Modernismo» nesta dissertação diz respeito ao «Modernismo pós-construção» do edifício que Adolf Loos terá construído para a marca de vestuário para homem Goldman and Salatsch em 1910. Se a obra prática de Adolf Loos foi importante para o Modernismo, também podemos considerar que a obra teórica o tenha sido. Exemplo disso é o texto *Ornamento e Crime* (1908) que argumenta a favor duma arquitectura sem ornamento.

Nem tudo nos interessa na publicação onde Brent Brolin critica árdamente o Modernismo, mas para perceber as duas faces do Modernismo, onde este movimento falhou, foi preciso ler a sua obra *The Failure of Modernism* (1976).

Brent Brolin tece duras críticas ao Modernismo e explica o abandono do ornamento mostrando-nos como o contexto social, o aparecimento duma nova classe endinheirada que ansiava por ostentar a sua riqueza foi decisivo na arquitectura.

## 6. Le Corbusier

No texto de Stanislaus Von Moos, *Le Corbusier and Loos*, que figura entre os textos de vários autores na publicação de autoria de Max Risselada, *Raumplan Vs Plan Libre*, tivemos informação de um excerto duma carta que Le Corbusier (na altura em que escreveu ainda não tinha adotado esse nome) escreveu ao seu professor Charles L'Eplattenier. Nessa carta pode-se ver o impacto que Loos teve em Le Corbusier.. Le Corbusier afirma que os sonhos das escolas de Viena e Darmstadt foram abandonados. Charles Édouard Jeanneret, mais tarde Le Corbusier, qualifica esses sonhos como sendo de rápido sucesso e infantis; o que leva a crer que Le Corbusier estava claramente do lado de Loos contra a Secessão Vienense.

Durante 1920 e 1921, Le Corbusier desenvolveu artigos para uma revista de sua autoria intitulada *L'Esprit Nouveau*. Esses artigos foram reunidos por Paul Lafitte num livro que foi publicado em 1923 sob o título de *Vers une Architecture*.

## **Biografias**

### **Otto Wagner**

13 de Julho, 1841, Viena, Austria

11 de Abril, 1918, Viena, Austria

Foi um arquitecto austríaco, com obra igualmente no Design e Planeamento Urbano. No campo da arquitectura, as suas primeiras obras são de inspiração clássica. Depois foi um dos líderes da Secessão Vienense, e o seu estilo refletia isso, trabalhos com formas geométricas e ornamentos mínimos. Os edifícios na Linke Wienziele em 1898 foram o primeiro trabalho onde se viu um grande contraste com a obra anterior.

### **Joseph Maria Olbrich**

22 de Dezembro, 1867, Opava, Chéquia

8 de Agosto, 1908, Düsseldorf, Alemanha

Os traços mais característicos de Olbrich são o facto de ser o arquitecto que projectou o edifício da Secessão Vienense e de ter partido para Darmstadt onde a maior parte da sua obra se encontra.

### **Adolf Loos**

10 de Dezembro, 1870, Brno, Chéquia

23 de Agosto, 1933, Viena, Austria

A arquitectura, a escrita e o ensino foram as principais ocupações de Adolf Loos. Foi o único das figuras principais da Secessão vienense a tirar o curso de Arquitectura na Universidade Técnica de Dresden, onde Gottfried Semper foi professor noutros tempos., mas onde Semper deixou a sua marca. Em 1908, escreve Ornamento e Crime, onde critica os arquitectos que fazem uso de ornamento nos seus projectos. A obra de Adolf Loos é despojada de ornamento. Os seus projectos principais terão sido a Looshaus (1910), por ser uma pedrada no charco contra o Historicismo, e a Villa Muller (1929) por ser o projecto onde o Raumplan é mais evidente.

## **Josef Hoffmann**

15 de Dezembro, 1870, Brtnice, Chéquia  
7 de Maio, 1956, Viena, Austria

Arquitecto e designer austríaco que fez parte dos fundadores da Secessão Vienense. Estabelece em 1903 a Wiener Werkstatte com o designer gráfico e pintor Kolomon Moser, sendo Fritz Waerndorfer o patrão. Adolf Loos era o seu mais virulento opositor pelo facto de Josef Hoffmann ornamentar a sua obra e detalhar em excesso os seus projectos.

## **Le Corbusier**

6 de Outubro, 1887, La-Chaux-de-Fonds, Suíça  
27 de Agosto, 1965, Roquebrune-Cap-Martin, França

Arquitecto, designer, pintor e com obra também no Planeamento Urbano, nascido Charles Édouard Jeanneret, só é apelidado de Le Corbusier depois de escrever juntamente com Amédée Ozenfant um manifesto intitulado *Après le Cubisme*. Assim como só adquire a nacionalidade francesa no dia 19 de Setembro de 1930. As suas obras mais marcantes foram a Villa Savoye (1928, Poissy-sur-Seine, França), a Unidade de Habitação (1947-1952, Marselha, França) e seu projecto urbanístico em Chandigarth na Índia (1952-1959). Le Corbusier é considerado um pioneiro do Modernismo, tanto pela sua obra prática como pela sua obra teórica, onde os conceitos que mais se destacam são os 5 Pontos da Nova Arquitectura e a Promenade Architectural.

# 1. Os primeiros anos de Adolf Loos

## 1.1 Background de Adolf Loos

Adolf Loos nasceu em 1870 em Brno, no antigo Império Austro-Hungaro que se tinha formado em 1867 e findou a seguir à primeira guerra mundial, em 1918<sup>1</sup>. Brno, situa-se entre Praga e Viena, na actual Chéquia e era considerada provincia. Adolf Loos nasceu em Brno pois o seu pai, de mesmo nome também nasceu nessa cidade à qual regressou nos anos 1860<sup>2</sup>.

O seu pai tinha tirado o curso de Escultura na Academia de Belas Artes de Viena e abriu uma oficina que elaborava lápides e detalhes feitos em pedra para edifícios. O jovem Adolf passava horas observando o pai e quem trabalhava para ele, a forma como as pedras eram manipuladas, como os desenhos eram determinados e transferidos para a pedra, como os blocos eram cortados e os homens utilizavam os utensílios<sup>3</sup>.

Em 1879, quando Adolf Loos ainda não tinha nove anos, deu-se uma tragédia e o pai de Adolf Loos falece<sup>4</sup>. A sua educação iria sofrer um rude golpe. O jovem Adolf Loos iria ser transferido de escola em escola, passou de Brno para Iglau, e depois esteve a estudar em Melk, na Áustria<sup>5</sup>.

Em 1885, estuda construção de máquinas em Reichenberg<sup>6</sup>, depois passa para o departamento de arquitectura na mesma escola, e depois em Brno, onde Josef Hoffmann também se encontrava. As suas notas são satisfatórias e muda-se para Dresden em 1889, onde estuda na Universidade Politécnica<sup>7</sup>, escola onde Gottfried Semper deixou rasto.

Em 1892, tal como muitos estudantes áustriacos e alemães que sentiam a mudança e estavam desagradados com o curso de Arquitectura<sup>8</sup>, Adolf Loos sai prematuramente e alista-se na tropa. Durante esse período, Adolf Loos apanha sífilis e parte para Viena, para a Academia de Belas Artes, onde não tem sucesso. Depois disso volta para Dresden antes de se decidir abruptamente a partir para os Estados Unidos para Exposição World's Columbian<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Austria-Hungary> consultado a 09-04-2024

<sup>2</sup> LONG, Christopher- Essays on Adolf Loos, Ed. Kant (2019), p.14

<sup>3</sup> Idem, p.15

<sup>4</sup> Ibidem

<sup>5</sup> Idem, p.16

<sup>6</sup> Ibidem

<sup>7</sup> Ibidem

<sup>8</sup> Ibidem

<sup>9</sup> Idem, p.17



Figura 1-: Casa e workshop da família Loos na rua Kounicova em Brno

## 1.2 A viagem para os Estados Unidos

No dia 2 de Julho de 1893, Adolf Loos parte de Hamburgo em direção a Nova Iorque<sup>10</sup>. O barco de 3507 toneladas operado pela Hamburg-Amerikanische Packetfahrt Actien-Gesellschaft é pouco luxuoso e Adolf Loos faz parte dos passageiros Kajüte que dormiam nas partes mais profundas do porão do barco<sup>11</sup>.

Adolf Loos é o único jovem universitário de classe média na cabine onde dormiu. A maior parte dos passageiros partia para o Novo mundo, em busca duma vida melhor<sup>12</sup>.

Adolf Loos chega a Nova Iorque a 14 de Julho de 1893 e fica na cidade durante oito dias<sup>13</sup>. Segundo Richard Neutra que foi aluno da escola privada de Loos, quando chega a Manhattan, Adolf Loos não tinha dinheiro nenhum, não conseguindo sequer trabalho como desenhista. Ele passou muitas dificuldades por ser surdo, o que foi toda a sua vida<sup>14</sup>. Acaba por sobreviver através dum trabalho a lavar pratos num restaurante e parte para casa do seu tio Frederick Loos que se tinha instalado na Pennsylvania, na baixa de Philadelphia como lojista<sup>15</sup>.

Foi importante para Adolf Loos ter ficado com o seu tio pois permitiu-lhe aprender inglês<sup>16</sup>. Não se sabe ao certo quanto tempo terá ficado em casa do tio. Depois disso parte para Chicago para ver a exposição. O que Loos viu em Chicago é tema para muita especulação. Richard Neutra disse que nunca conheceu alguém tão entusiasta à cerca dos Estados Unidos. Adolf Loos iria mesmo depois escrever uma revista Das Andere tentando trazer a cultura americana e inglesa para a Áustria<sup>17</sup>.

Robert Sheu, escritor e crítico contemporâneo de Loos, acrescenta ainda mais importância à viagem aos Estados Unidos. Sheu diz que a epifania, de como terá Adolf Loos começado a traçar as suas ideias pro-modernistas, terá começado em Nova Iorque quando Adolf Loos viu uma mala despojada de ornamento, feita de cabedal. No dia seguinte a ter visto a mala, Adolf Loos realizou que aquele era o estilo moderno<sup>18</sup>.

Em 1909, Robert Sheu escreve que o Modernismo tinha uma aura prática. A sua segunda ideia à cerca disso foi que o Modernismo não precisou de ser inventado, ele já existia<sup>19</sup>.

Na Primavera de 1896, Adolf Loos regressa à Europa. Pouco ou nada se sabe à cerca da sua passagem por Londres e instala-se em Viena, cortando assim o cordão umbilical com a mãe. Em Viena, retoma a sua carreira<sup>20</sup>.

---

<sup>10</sup> LONG, Christopher- Essays on Adolf Loos, Ed. Kant (2019), p.11

<sup>11</sup> Ibidem

<sup>12</sup> Ibidem

<sup>13</sup> Idem, p.17

<sup>14</sup> Idem, p.29

<sup>15</sup> Idem, p.17

<sup>16</sup> Idem, p.17-19

<sup>17</sup> Idem, p.19

<sup>18</sup> Idem, p.32

<sup>19</sup> Idem, p.33-34

<sup>20</sup> Idem, p.35



Figura 2- Chestnut Street, Philadelphia, Pennsylvania, em 1900, rua onde o tio de Adolf Loos tinha a loja



Figura 3- Bifurcação da Broadway com o edifício dos correios em Nova Iorque, em 1894



Figura 4- Philadelphia

**The A B C of Economy  
In Buying Traveling Equipment**

The Abel & Bach idea applied to traveling equipment is, that what is best in the beginning is cheapest in the end. Measured by this standard, there is no cheaper traveling equipment than that which bears the Abel & Bach mark.

Take for instance our No. 460 pictured above. This suit case is made of fine marine colored tan, case leather, 1 1/2 inches deep, 14 inches rounded top, the edges are all stitched, solid brass trimmings, with an extra heavy handle. It is lined with plush linen and has three pockets in it.

You can get it of any dealer handling the A. B. C. line, or if your dealer does not carry A. B. C. goods, direct from us for \$11.75 in the 24-inch size.

Like everything manufactured by Abel & Bach Co., much of the cost of its manufacture is put where it can be revealed only by the demands of an exacting and continuous service.

Ask your dealer to show you the A-B-C mark when you are buying traveling equipment. If the dealer is unable to supply you, write for our free book "Tips to Travelers" and in it you will probably find pictured and described the very article you are looking for. Write for the book anyway, it is free and is a handy reference book to take with you to the dealers to show him exactly what you want. Address

**Abel & Bach Company, Milwaukee, Wisconsin, U. S. A.**  
*largest maker of carrying equipment in the world*  
 Chicago Salesrooms: 46-48 Adams Street.  
 This mark guarantees quality and service.

Figura 5- Publicidade para uma mala da marca Abel and Bach Company, Milwaukee, Wisconsin em 1900, mala similar a que Adolf Loss viu.

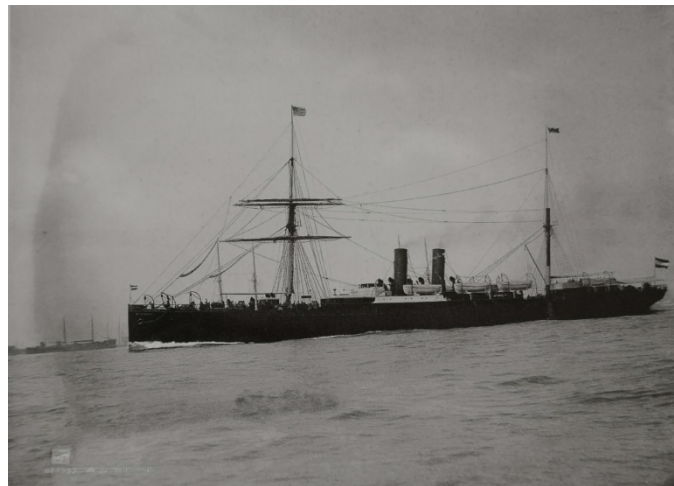


Figura 6- SS Weiland, em 1893

### 1.3 O retorno a Viena

Quando Adolf Loos retorna a Viena, ele trabalha para o arquitecto Carl Mayreder durante alguns meses. Adolf Loos detestou a experiência. Carl Mayreder era professor adjunto na Universidade Técnica de Viena (Vienna Technische Hochschule). Foi nesse período que conheceu os escritores Peter Altenberg e Karl Kraus<sup>21</sup>.

Foi nesse período igualmente que ele começa a trabalhar para um jornal cultural semanal Die Zeit sob a direção de Hermann Bahr, escritor e dramaturgo. Adolf Loos adquire nessa altura um tom de escrita que iria perdurar ao longo da sua vida. Nessa publicação semanal, Adolf Loos diferencia a Arte do artesanato pois a Arte tem como objectivo fazer trabalhos para serem contemplados enquanto o artesanato produz objectos que preenchem uma necessidade diária. Segundo Loos, os ingleses percebiam isso ao contrário dos áustriacos<sup>22</sup>.

Quando ele retornou dos Estados Unidos, ele tinha o espírito crítico mais afiado que os seus colegas. Na Primavera e Verão de 1898, ele trabalha num jornal, Neue Freie Presse, onde escreve críticas à Exposição do Jubileu de Viena. Os seus artigos são brilhantes e controversos revelando desprezo pela Secessão, Arte Nova, e cultura austriaca. A exposição abre a 7 de Maio de 1898<sup>23</sup> e Adolf Loos escreve que pessoas sem escrupulos tentaram virar-nos (os áustriacos) contra os tempos<sup>24</sup>. Ele revela também ideais como: linhas simples, design restricto e a necessidade de se libertar dos estilos históricos.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> LONG, Christopher- Essays on Adolf Loos, Ed. Kant (2019), p.36

<sup>22</sup> Idem, p.37

<sup>23</sup> Idem, p.39

<sup>24</sup> Idem, p.42

<sup>25</sup> Idem, p.43

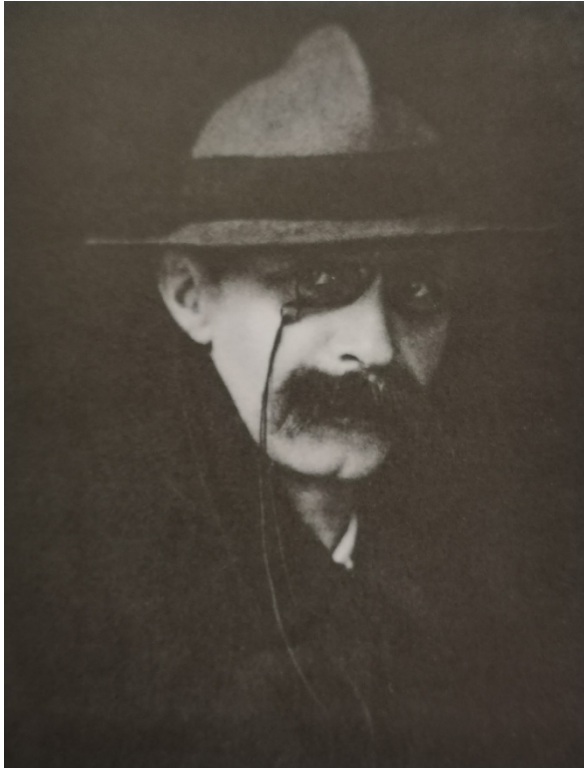


Figura 7- Peter Altenberg, em 1900



Figura 8- Karl Kraus, em 1895

## 2. Secessão vienense

### 2.1 Contextos da Secessão vienense

#### 2.1.1. Movimento integrante da Arte Nova

Na impossibilidade de conhecer um autor sem saber aquilo ao qual este se opõe, eis um breve contexto daquilo que foi a Secessão Vienense. Adolf Loos fez parte da Secessão Vienense até que uma exposição lhe terá sido negada<sup>26</sup>. Ele escreveu para a revista *Ver Sacrum*, publicação fundada por Gustav Klimt e Max Kurzveil, publicada entre 1898 e 1903<sup>27</sup>. O seu texto, *A Aldeia de Potemkin*, fez furor, data de julho 1898, onde ele critica a arquitectura da cidade vienense, comparando a arquitectura historicista do Ringstrasse com umas aldeias erigidas por Grigori Potemkin, na Crimeia<sup>28</sup>.

No final do século XIX, houve vários epicentros, com diferentes características, do movimento Arte Nova. Movimento esse que adotaria novos materiais de construção poria em causa os princípios estéticos da altura, inventando um novo desenho «totalitário». Tal como se denomina Arte Nova em França e na Bélgica- Art Nouveau, na Alemanha- Jugendstil, na Áustria, esse movimento teria a apelação de Secessão Vienense<sup>29</sup>. Essa apelação está associada ao facto dessa corrente ter surgido dum corte administrativo contra a Sociedade que detinha a maior parte das comissões, ocorrido em Abril de 1897<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> MALLGRAVE, Harry Francis - *Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673-1968*. Ed. Cambridge University Press 2005, p.215

<sup>27</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Ver\\_sacrum](https://en.wikipedia.org/wiki/Ver_sacrum) consultado a 20-01-2024

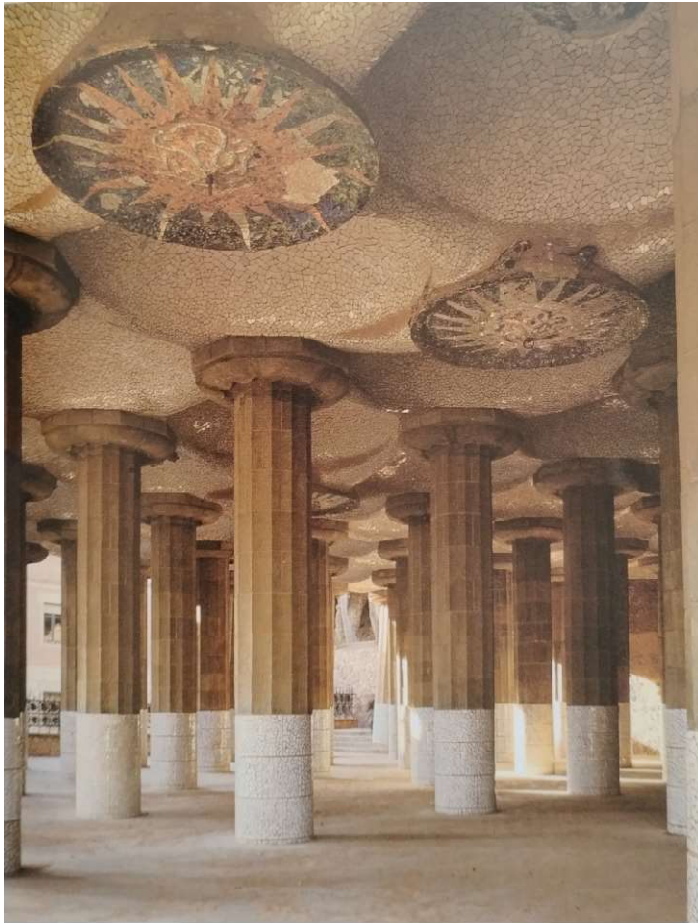
<sup>28</sup> [https://depts.washington.edu/vienna/documents/Loos/Loos\\_Potemkin.htm](https://depts.washington.edu/vienna/documents/Loos/Loos_Potemkin.htm) consultado a 20-01-2024

<sup>29</sup> SEMBACH, Klaus-Jürgen- *Arte Nova*, Ed. Taschen (1993)

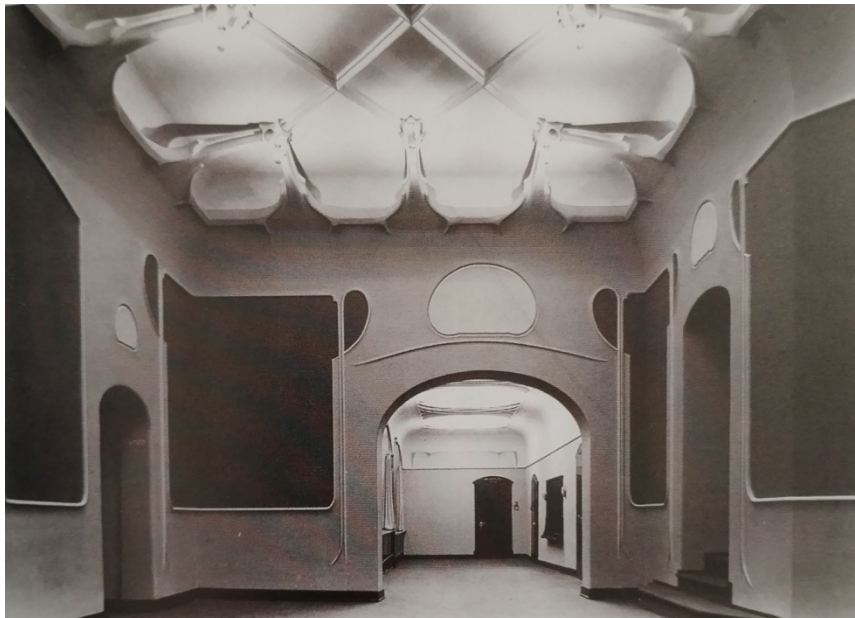
<sup>30</sup> MALLGRAVE, Harry Francis - *Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673-1968*. Ed. Cambridge University Press 2005, p.215



Figura 9- Vão de escada da Casa Tassel em Bruxelas- Victor Horta (1893)



**Figura 10- Pórtico do Parque Güell-Antoni Gaudi (1914)**



**Figura 11- Foyer superior e parte da sala, Kammerspiele de Munique- Richard Riemerschmid (1901)**

### 2.1.1.1.Evolução construtiva no final do século XIX

Os arquitectos integrantes da Secessão Vienense, tal como nas outras correntes congéneres iriam formular uma nova arquitectura usando novos materiais, o aço, o betão e o vidro. Esses três materiais já tinham sido usados anteriormente mas a tendência para construir com o aço , o betão e o vidro iria intensificar-se por volta do final do século XIX.

A construção usando o aço permite explorar muitas vertentes da arquitectura, diversas escalas e formas. O facto de ter um rácio peso/força mais elevado que o ferro ou outros materiais oferece mais segurança e durabilidade às construções. Em 1855, o método Bessemer, criado por Sir Henry Bessemer em Inglaterra tornou o processo de fabricação do aço mais eficiente. Em 1879, o inventor Sydney Thomas, desenvolveu um método para retirar o Fósforo do aço, o que transformaria o aço num material com ainda mais possibilidades. Nos anos 1880, o aço seria um material mais barato nos custos de produção e observaria-se uma expansão do seu uso na arquitectura<sup>31</sup>.

A origem do vidro remonta aos tempos antigos, os objectos mais antigos usando vidro datam de 3500 antes de Cristo e foram descobertos na Mesopotamia ( sudoeste asiático), eram objectos decorativos (escaravelhos). Durante o período medieval, o vidro tem um papel fulcral no desenvolvimento da arquitectura gótica na qual podemos observar vitrais que tinham uma função didáctica, ilustrando passagens da Biblia. A catedral de Notre dame em Paris é um exemplo de como era usado o vidro nos tempos medievais. A revolução industrial alterou o paradigma do uso do vidro na arquitectura, passou-se a assistir à fabricação de vidros mais amplos, o que possibilitou outras formas de construção<sup>32</sup>.

Os romanos já construíam em betão, prova disso é o coliseu de Roma. Após uma interrupção de 1400 anos, a invenção do betão armado a meio do século XIX em França, deu ao betão uma nova vida<sup>33</sup>.

Seja para o betão, o vidro ou o aço, podemos afirmar que todos esses materiais já existiam antes do final do século XIX, porém as inovações tecnológicas ocorridas nesse período foram uma catapulta para a expansão desses três materiais.

---

<sup>31</sup> <https://www.steelincga.com/a-brief-history-of-steel-construction/> consultado a 04-02-2024

<sup>32</sup> <https://www.glassprojects.org/the-history-of-glass-in-architecture/> consultado a 04-02-2024

<sup>33</sup> <https://www.theguardian.com/cities/2019/feb/25/a-brief-history-of-concrete-from-10000bc-to-3d-printed-houses> consultado a 04-02-2024



Figura 12- Prédio da Rua Franklin em Paris- Auguste Perret (1903)

### 2.1.1.2. Características únicas da linha germânica e Glasgow

Como foi dito antes, houve vários centros de Arte Nova, desde Bruxelas a Barcelona, de Chicago a Nancy, várias cidades criaram uma identidade própria neste movimento do final do século XIX. Viena também se pode enquadrar neste movimento, embora haja uma clara distinção entre o que projectavam os arquitectos da Secessão Vienense juntamente com Charles Rennie Macintosh em Glasgow e os arquitectos vindos de outros países. Existe um estilo equilibrado e amadurecido nas obras de Otto Wagner e os seus discipulos que contrasta com o lado lúdico e dinâmico na obra de Antoni Gaudi, arquitecto catalão<sup>34</sup>. Outra particularidade da Secessão Vienense é que os seus arquitectos exprimiam uma ruptura com o passado que a obra dos arquitectos da corrente de linha curva não deixavam transparecer.

Em 1900, Macintosh foi convidado a ir a Viena para apresentar os seus trabalhos, o seu trabalho foi exposto no edifício da Secessão<sup>35</sup> entre 3 de Novembro e 27 de Dezembro de 1900<sup>36</sup>.

A Secessão Vienense, a escola de Glasgow e a Deutscher Werkbund foram raiz para futuras experiências tal como afirma José Manuel Fernandes na sua obra *Arquitectura Modernista em Portugal*, enquanto as linguagens curvilíneas chegariam cedo a um beco sem saída. O mesmo autor explica que os arquitectos dessa linha germânica «tinham descoberto um novo interesse pelas formas elementares de construção», havendo por isso uma continuidade e uma expansão para outros países tais como a França<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> SEMBACH, Klaus-Jürgen- *Arte Nova*, Ed. Taschen (1993), p.206

<sup>35</sup> TIETZ, Jürgen - *Histoire de l'Architecture du Xxème siècle* (1999), p.17

<sup>36</sup> <https://www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2017/june/07/how-charles-rennie-mackintosh-changed-the-vienna-secession/> consultado a 17-02-2024

<sup>37</sup> FERNANDES, José Manuel- *Arquitectura Modernista em Portugal*, Ed. Gradiva (1993), p.51



Figura 13- Sala apresentada na oitava exposição da Secessão Vienense em Viena-Charles Rennie Macintosh (1900)

## 2.1.2.Contexto politico-social e artístico da Secessão Vienense

### 2.1.2.1.Sucessão de acontecimentos conturbados

Viena, no final do século XIX, era uma das capitais mais influentes da Europa. A cidade fervilhava de cultura. As primeiras tentativas de participação política por parte das mulheres na Áustria data de 1848, só iriam conseguir o feito em 1919, depois do fecho da monarquia de Habsburgo<sup>38</sup>. Vários nomes se evidenciaram no panorama cultural austríaco, Gustav Klimt (1862-1918) é um deles que se destacou na pintura. Sigmund Freud (1856-1939) funda a psicanálise, cujo os primórdios remontam a 1882, abrindo caminho para novos conceitos sobre a mente humana<sup>39</sup>.

Entre 1870 e 1900, a população de Viena triplica, passa a ter 1,6 milhões de hab, sendo a 4ª cidade da Europa a nível demográfico. Em 1872, Viena passou a não ser o centro único do império, partilhando com Budapeste o Império Áustro-hungaro, embora esta última não consiga o brilho da metrópole austríaca<sup>40</sup>. Em 1895, assiste-se à queda rápida do movimento liberal, durante os anos em que esteve à frente, sentia-se um optimismo progressista linear que regia largamente as ideias e os actos. Existia uma visão relativamente cosmopolita que condicionava a recusa das orientações nacionalistas ou regionalistas. Com a queda do movimento liberal, Karl Lueger ascende ao poder da câmara municipal de Viena, até ao ano da sua morte, em 1910. A vitória de Lueger assentava em afirmações anti-semitas culpando detentores do poder económico. Existiu então uma mudança de espírito, contrastando com a monarquia liberal que era apoiada pelos judeus ricos. Todos esses acontecimentos conturbados fez com que se festejasse o fim de século em Viena com uma certa carga dramática<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Women\\_in\\_Austria](https://en.wikipedia.org/wiki/Women_in_Austria) consultado a 24-02-2024

<sup>39</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Sigmund\\_Freud](https://en.wikipedia.org/wiki/Sigmund_Freud) consultado a 24-02-2024

<sup>40</sup> SEMBACH, Klaus-Jürgen- Arte Nova, Ed.Taschen (1993), p.211

<sup>41</sup> Ibidem

### 2.1.2.2. Origem dentro do contexto vienense

Como já foi dito antes, a Secessão vienense iria nascer duma disputa administrativa<sup>42</sup>, neste aspecto não tem paralelo na Europa. Em 1861 foi aprovada uma moção para que as comissões nas belas artes para todos os projectos financiados pelo estado em Viena fossem aprovadas pela sociedade de artistas em Viena, a *Genorsenschaft Bildender Künstler*<sup>43</sup>. No entanto, alguns artistas mais consagrados eram privilegiados neste sistema de comissões, gerando alguma inveja e assistiu-se a algumas disputas entre membros da organização no principio dos anos 1890<sup>44</sup>.

A arte europeia estava a transfigurar-se, e quando Hermann Bahr e Gustav Klimt romperam com o estilo da época, adotando um estilo mais europeu, seguido de jovens, acabados de entrar na sociedade, a *Genorsenschaft Bildender Künstler* teve que ruir<sup>45</sup>. A ruptura foi dada em Abril de 1897 quando Klimt organizou a Associação de Artistas Austriacos ( *Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*). Klimt assumia essa sociedade como um sub-grupo mas a sociedade estabelecida quebrou formalmente em Maio. Otto Wagner, arquitecto já com algum reconhecimento, no meio da controversia hesitou. Este último acabou por optar pela recente organização da qual fazia parte um comité que ele integrava. Essa opção custou-lhe duras criticas em relação ao Museu da Cidade<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> MALLGRAVE, Harry Francis - *Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673-1968*. Ed. Cambridge University Press 2005, p.213

<sup>43</sup> *Ibidem*

<sup>44</sup> *Ibidem*

<sup>45</sup> *Ibidem*

<sup>46</sup> *Ibidem*

## 2.2.Otto Wagner, Josef Maria Olbrich e Josef Hoffmann

«Houve 4 arquitectos principais: Joseph Maria Olbrich, que projectou o edificio da Secessão; Adolf Loos, muito polémico nos debates; Otto Wagner e Josef Hoffmann, estes últimos muito pragmáticos, aproveitaram a oportunidade<sup>47</sup>.» (Mallgrave)

### 2.2.1.Otto Wagner

#### 2.2.1.1.Do seu estilo «Certain Free Renaissance» a um Modernismo sem compromissos

Wagner era o mais velho dos quatro arquitectos, nasceu em 1841 enquanto o nascimento dos três arquitectos restantes ocorreu entre 1867 e 1870. A sua experiência permitia-lhe unificar o grupo da Secessão.

Os seus projectos revelavam um estudo aprofundado de Shinkel. Acaba por evoluir para um classicismo intemporal e tinha espírito de engenheiro<sup>48</sup>. Durante o periodo antes da Secessão Vienense, ele próprio descreve o seu estilo como sendo «algo renascentista livre»<sup>49</sup>. A partir de um certo momento, ele começa a defender que « a arquitectura devia de ser sempre representativa desse expressar do tempo em que foi feita, os modos de vida do espaço e os métodos de construção do tempo em que é criado»<sup>50</sup>. No final de século, os países que falavam alemão viam despontar vários autores que se denominavam de realistas, em vários campos, nomeadamente o literário. Otto Wagner, na arquitectura caminhava no mesmo sentido. August Sarnitz, que escreveu sobre os vários arquitectos da Secessão, revela-nos isso numa transcrição de Otto Wagner. «A Arte e os artistas têm o dever e a obrigação de representar o seu período. A aplicação aqui e ali dos estilos anteriores, como vimos nas últimas décadas, não pode ser o futuro da arquitectura. O realismo do nosso tempo precisa estar presente em cada nova obra de arte.»<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> SEMBACH, Klaus-Jürgen- Arte Nova, Ed.Taschen (1993), p.211

<sup>48</sup> Ibidem

<sup>49</sup> Ibidem

<sup>50</sup> MALLGRAVE, Harry Francis - Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673-1968. Ed. Cambridge University Press 2005, p

<sup>51</sup> SARNITZ, August- Wagner, Ed.Taschen(2016),p.7



Figura14- Grande Sala da Caixa Poupança de Viena- Otto Wagner (1906)



Figura 15- Pormenor da fachada nº38 da Linke Winzle em Viena- Otto Wagner (1899)

### 2.2.1.2. Papel principal na Secessão Vienense

Devido à sua descendência, filho de Rudolf Simeon Wagner, Otto Wagner teve desde cedo uma posição social privilegiada. O seu pai era notário da corte húngara. Conhecia de perto Karl Lueger e o imperador da Áustria e rei da Hungria, Francisco José<sup>52</sup>. Denis Bousch, autor de publicações concernando a Secessão Vienense, diz-nos no seu texto *Otto Wagner, «Imperator Architecturae»* que o arquitecto austríaco, dono duma personalidade forte e devido aos contactos que tinha, era no plano da arquitectura o que Karl Lueger era para a sua cidade, e Francisco José para o seu Estado. Além disso Denis Bousch explica-nos que Otto Wagner queria voltar a atribuir aos arquitectos um papel de guias numa sociedade rendida às realizações dos engenheiros e para a qual só os arquitectos podiam devolver uma alma à cidade moderna<sup>53</sup>.

« Wagner trône sur son école comme un monarque absolu sur son royaume. Le « darwinisme architectural » — c'est une expression de l'époque — qu'il pratique fait de lui un architecte-empereur. Forte personnalité lui-même, Wagner a entretenu des relations amicales avec Karl Lueger, le maire charismatique de Vienne, et éprouvé un profond respect pour François-Joseph, autre père tutélaire. Wagner se place au sommet de sa hiérarchie : ce que François-Joseph est à l'égard de son Etat, Lueger au niveau de sa ville, Otto Wagner l'est sur le plan de l'architecture. Lui-même définissait l'architecte « comme le couronnement de l'homme moderne »<sup>4</sup>. L'architecte fait partie d'une élite à laquelle il faut rendre son rôle de guide dans une société fascinée par les réalisations des ingénieurs, il est le seul à pouvoir insuffler une âme à la ville moderne, car « l'architecture permet d'atteindre les plus hautes sphères de l'expression humaine et d'effleurer ainsi la puissance créatrice de Dieu »

[Otto Wagner, «Imperator Architecturae» Denis Bousch](#)

---

<sup>52</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Otto\\_Wagner](https://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Wagner) consultado a 23-03-2024

<sup>53</sup> <https://journals.openedition.org/rgi/434> BOUSCH, Denis- Otto Wagner, «Imperator Architecturae» consultado a 30-03-2024

## 2.2.2. Josef Maria Olbrich/ Josef Hoffmann

### 2.2.2.1. Criação do edifício da Secessão

Em Outubro de 1898, é completado um edifício que serve de manifesto da Secessão Vienense, destinado a albergar exposições dessa corrente<sup>54</sup>. A criação tem a assinatura de Josef Maria Olbrich, jovem arquitecto que estudou sob a asa do predecessor de Otto Wagner, Carl Hasenauer, e que teve ainda aulas de decoração na escola de artes aplicadas dirigida por Camillo Sitte<sup>55</sup>.

Josef Maria Olbrich integra o atelier de Wagner onde fica 4 anos, dedicado aos edifícios Stadtbahn<sup>56</sup>, depois de voltar em 1894 numa viagem a Sul da Europa<sup>57</sup>. Isso é importante, pois absorveu o estilo de Otto Wagner, mais do que qualquer outro arquitecto<sup>58</sup>.

O edifício da Secessão foi financiado por Karl Wittgenstein, e foi reconhecido por Otto Wagner, como tendo « uma apresentação muito franca e uma alta asserção de idealismo». Essa obra de Josef Maria Olbrich, foi altamente falada pela Europa. É hoje visto como tendo uma posição unica na história do Modernismo embora Olbrich, na altura, não o tenha visto tão representativo do estilo moderno mas como « um templo primitivo e intemporal para a Arte»<sup>59</sup>.

Foi essa exuberância «quase mística» e a forma como se entusiasmava jovialmente que lhe retiraram a possibilidade de ter um sentido próprio de design. Deixou rasto em Ukkel, Paris, Munique e Glasgow, e quando viu impossibilitada uma posição no ensino, mudou-se para Darmstadt, a convite do Grão duque Ernst Ludwig, em 1899<sup>60</sup>. Lá, teve uma vasta obra, mas os seus desenhos tornaram-se irrelevantes. Acaba por morrer em 1907, com 40 anos em Düsseldorf, na Alemanha.

---

<sup>54</sup> <https://secession.at/building/> consultado a 17-03-2024

<sup>55</sup> MALLGRAVE, Harry Francis - Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673-1968. Ed. Cambridge University Press 2005, p.214

<sup>56</sup> Ibidem

<sup>57</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Maria\\_Olbrich](https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Maria_Olbrich) consultado a 17-03-2024

<sup>58</sup> MALLGRAVE, Harry Francis - Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673-1968. Ed. Cambridge University Press 2005, p.214

<sup>59</sup> <https://secession.at/building/> consultado a 17-03-2024

<sup>60</sup> MALLGRAVE, Harry Francis - Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673-1968. Ed. Cambridge University Press 2005, p.214



Figura16- Pavilhão da Secessão Vienense em Viena- Joseph Maria Obrich (1898)

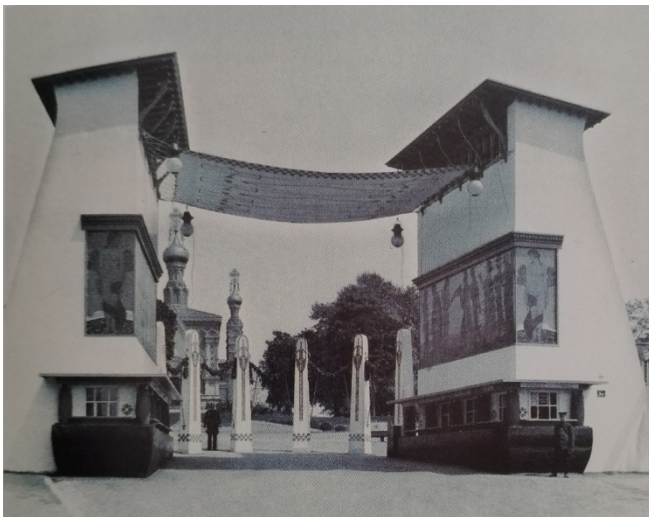


Figura17- Pavilhão de entrada construído para a exposição de colônia de artistas de Darmstadt- Joseph Maria Olbrich (1901)



Figura 18- Casa Ernst Ludwig, em Darmstadt, 1901-Joseph Maria Olbrich (1901)

### 2.2.2.2. Josef Hoffmann- o mais representativo da Secessão

Tal como Olbrich, Josef Hoffmann, também fez uma viagem a Sul da Europa, e também trabalhou no escritório de Otto Wagner. Em 1895, acabado de regressar de Itália, ingressa no escritório de Otto Wagner<sup>61</sup>. Os seus quartos na Exposição de Paris, em 1900, rivalizaram com os de Joseph Maria Olbrich<sup>62</sup>.

O rasto que Otto Wagner deixou é evidente mais tarde no sanatório de Purkersdorf<sup>63</sup>, nos arredores de Viena (1904-1905). No seu manifesto, Josef Hoffmann defende uma criação de espaços harmoniosos, de grande simplicidade, adaptada ao indivíduo. Ele não rejeitava inteiramente o Historicismo, apreciava o movimento inglês Arts and Crafts. Aliás ele forma em 1903, com Kolomon Moser e Fritz Wändorfer, Wiener Werkstätte (os ateliers vienenses), associação de arts and crafts à imagem inglesa<sup>64</sup>.

Josef Hoffmann, acabaria por ser o mais representativo da Secessão Vienense. A sua segurança como designer de móveis e de espaços, o privilégio que atribuía às formas geométricas, em particular ao quadrado, o seu gosto exótico e meios aparentemente ilimitados, fazem dele o arquitecto que mais iria demonstrar pureza na variante vienense da Arte Nova.

Podemos considerar que as suas obras mais emblemáticas foram o Sanatório de Purkersdorf e o Palácio Stoclet (1905-1911), embora o palácio tivesse recebido pouca admiração e o sanatório de traça wagneriana fosse o último sucesso<sup>65</sup>.

O sanatório conta com superfícies planas e linhas claras. «A cobertura plana e as formas cúbicas apelam aos historiadores pelo seu modernismo mas este trabalho tem um espírito creativo e uma atenção ao detalhe que transcende essa apelação<sup>66</sup>.» O centro inclui hidroterapia, hidro-eléctrico-terapia, o tema principal é a higiene, outro assunto enfatizado por Otto Wagner, na sua obra *Moderne Architektur* (1896)<sup>67</sup>.

Situado em Bruxelas, o Palácio Stoclet não teria sido projectado por Josef Hoffmann se não fosse a familiarização com a Secessão Vienense, de Adolphe Stoclet, mecenas da obra<sup>68</sup>. O palácio conta com uma assimetria da fachada principal, um hall em dois andares, situado no centro da casa, que atravessa o edifício até uma fachada uniforme, do lado do jardim<sup>69</sup>. A nível de materiais, Hoffmann emprega mármore em cores involuntariamente quentes, pedra para

---

<sup>61</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Hoffmann](https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Hoffmann) consultado a 23-03-2024

<sup>62</sup> MALLGRAVE, Harry Francis - *Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673-1968*. Ed. Cambridge University Press 2005, p.214

<sup>63</sup> *Ibidem*

<sup>64</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Hoffmann](https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Hoffmann) consultado a 23-03-2024

<sup>65</sup> MALLGRAVE, Harry Francis - *Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673-1968*. Ed. Cambridge University Press 2005, p.215

<sup>66</sup> *Idem*, p.214

<sup>67</sup> *Idem*, p.215

<sup>68</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Hoffmann](https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Hoffmann) consultado a 23-03-2024

<sup>69</sup> SEMBACH, Klaus-Jürgen- *Arte Nova*, Ed. Taschen (1993), p.230

os solos, paredes e pilares que fazem ainda sobressair mais o recorte já exacto das divisões. O palácio tem uma aparência moderna no exterior, com formas estritamente geométricas, com algum uso de decoração, o interior mais pomposo, não tanto, conta com mosaicos desenhados por Gustav Klimt. Este palácio é um excelente exemplo de como a Atre Nova era um movimento artístico aprimorado a nível de execução, mas com algumas limitações a nível de futura inovação<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Idem, p.230



Figura 19- Palácio Stoclet do lado da rua em Bruxelas- Josef Hoffmann (1911)



Figura 20- Sala de jantar do Palácio Stoclet em Bruxelas- Josef Hoffmann 1905-1911

## 3. Adolf Loos e as consequências no Modernismo

### 3.1.A influência de Semper e Sullivan (pensamento)

Numa dissertação sobre Adolf Loos, não poderíamos deixar de mencionar Gottfried Semper e Louis Sullivan. Se um deixou um legado importante na Universidade Técnica de Dresden, onde Adolf Loos estudou<sup>71</sup>, o outro terá rompido igualmente com o Historicismo na forma como projectou os ornamentos de forma inovadora.

Gottfried Semper foi um dos arquitectos alemães mais significativos do século XIX, entre as obras mais importantes em Viena, podemos destacar o Teatro Municipal (Burgtheater, completado em 1888), o Museu de História de Arte (Kunsthistorisches, completado em 1889), o Museu de História Natural (Naturhistorisches, completado em 1891)<sup>72</sup>, estes dois últimos situados um em frente ao outro<sup>73</sup>. Gottfried Semper também se dedicou à escrita, a sua obra Os Quatro Elementos na Arquitectura (1851) explica as origens da arquitectura através da lente antropológica. Juntamente com Hippolyte Taine (1828-1893), um filósofo francês, Gottfried Semper foi o outro grande expoente da repercussão positivista sobre a concepção de arte e da sua evolução histórica. O Positivismo é o sistema filosófico que, banindo a metafísica e o sobrenatural, se funda na consideração do que é natural e evidente<sup>74</sup>. Talvez exista um paralelismo entre o positivismo de Semper e a forma binária como Adolf Loos pensava a arquitectura. Nos seus projectos, Adolf Loos colocava várias questões e respondendo sim ou não, ia avançando nos seus projectos<sup>75</sup>. Não se sabe ao certo, uma vez que ele não conseguiu escapar ao legado de Semper em Dresden. Podemos no entanto afirmar que o princípio de Semper ( «O vestido é roupa para o corpo, por isso o revestimento é roupa para a estrutura do edifício») serve a base conceptual de Loos para a sua cruzada anti-ornamento<sup>76</sup>.

Louis Sullivan (1856-1924), arquitecto nascido em Massachussets, parte para Chicago, depois de Chicago ter ficado devastada por um incêndio que durou três dias em 1871. Possuidor duma visão extra-ordinária, Sullivan altera o que foi outrora a imagem da cidade, introduzindo uma nova forma de fazer arquitectura, através de arranha-céus que ornamenta de forma

---

<sup>71</sup>MALLGRAVE, Harry Francis - Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673-1968. Ed. Cambridge University Press 2005, p.215

<sup>72</sup>[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gottfried\\_Semper](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gottfried_Semper) consultado a 29-03-2024

<sup>73</sup><https://www.youtube.com/watch?v=bp4nrDUEpJE&t=13s> consultado a 29-03-2024

<sup>74</sup>[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gottfried\\_Semper](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gottfried_Semper) consultado a 29-03-2024

<sup>75</sup><https://www.youtube.com/watch?v=RgFTBGbCNU4> consultado a 27-03-2024

<sup>76</sup>MALLGRAVE, Harry Francis - Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673-1968. Ed. Cambridge University Press 2005, p.215

muito original<sup>77</sup>. Sabemos que Adolf Loos terá estado em Chicago para ver a exposição World's Columbian em 1893. Além disso, Adolf Loos estudou « Ornamental Architecture» de Louis Sullivan, no qual o autor propunha renunciar todo elemento decorativo na arquitectura durante alguns anos:«A coesão orgânica entre a função, forma, materiais e expressão era inútilmente perturbada.»<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=aAZEM-hloTM&t=1829s> consultado a 29-03-2024

<sup>78</sup> TIETZ, Jürgen - Histoire de l'Architecture du Xxème siècle (1999), p.15

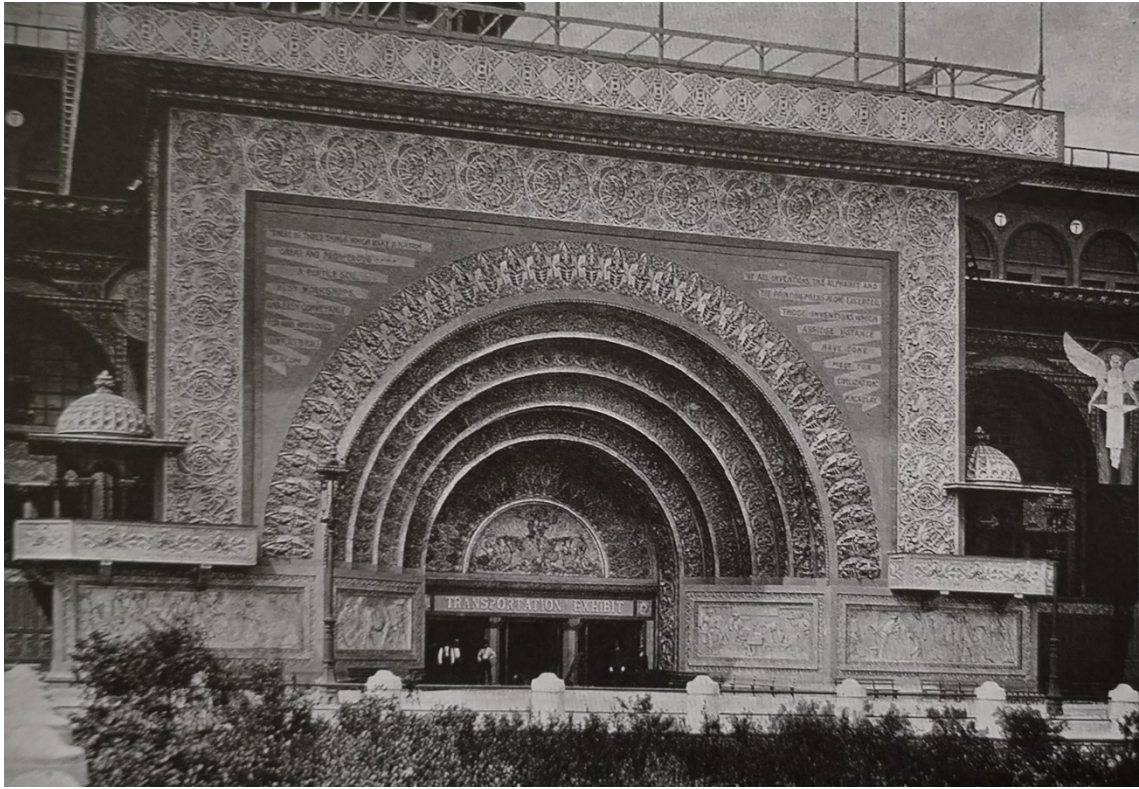


Figura 21- Edifício Transportation - World's Columbian Exposition, em Chicago, em 1893- Louis Sullivan- (1893)



Figura 22- Edifício Wainright, em Nova Iorque- Louis Sullivan (1889)

## 3.2. Caracterização da obra teórica e prática de Adolf Loos

### 3.2.1. Ornamento e Crime: Obra teórica central no panorama internacional

Adolf Loos escreveu dois livros durante o seu tempo de vida. O primeiro foi *Spoken into the Void* (*Ins Leere gesprochen*), onde ele junta os ensaios que escreveu entre 1897 e 1900<sup>79</sup>. Neles podemos encontrar textos que Adolf Loos escreveu para a *Neue Freie Presse*<sup>80</sup>. Também podemos encontrar a sua tirada escrita em 1900, *The Poor Little Rich Man*, com um tom satírico, Adolf Loos conta a história dum homem rico que encomendou um projecto duma casa a um arquitecto e como resultado já não podia receber prendas pois a casa estava cheia. Esse texto é uma sátira que ataca a Secessão por ter incluído uma exposição de Henry Van de Velde (1863-1957), arquitecto belga integrante da Arte Nova. *Spoken into the Void* só é publicado em 1921<sup>81</sup>.

O segundo livro que Adolf Loos escreveu foi *Trotzdem*. Essa publicação junta textos escritos entre 1900 e 1930. Com a excepção de «Aus meinem Leben» (Tirado da minha Vida), «Kulturentartung» (Degeneração Cultural) e «Kleines Intermezzo» (Um Pequeno Intermezzo), todos os ensaios foram publicados previamente em jornais na Áustria ou em magazines de cultura de língua alemã. *Trotzdem* contém trinta-e-um ensaios e conta com alguns dos textos mais conhecidos tais como «Ornament und Verbrechen» (Ornamento e Crime), «Architektur» (Arquitectura), «Josef Veillich», «Heimatkunst» (Arte Vernacular), e «Ornament und Erziehung» (Ornamento e Educação)<sup>82</sup>.

Ornamento e Crime, tem um lugar especial na obra de Adolf Loos, depois dum século da sua composição, esse texto continua a ser o mais famoso, o mais lido e o mais citado. É uma abordagem idiossincrática aos edifícios e ao design<sup>83</sup>.

No seu artigo em relação a Adolf Loos, em *Macmillan Encyclopedia of Architects*, publicada em 1982, Carter Wiseman explica sucintamente a interpretação convencional de «Ornamento e Crime». Carter Wiseman conta que Le Corbusier se referia ao texto como sendo uma «limpeza Homérica da arquitectura», e que rapidamente se tornou o «documento chave na literatura moderna<sup>84</sup>.»

Em Novembro de 1909, Adolf Loos apresenta o seu texto Ornamento e Crime em Berlim, numa galeria de arte de Paul Cassirer, perto da Potsdamer Platz. No entanto, ele escolhe outro nome para o seu texto: «Kritik der angewandten Kunst» (Crítica da Arte Aplicada)<sup>85</sup>. Uma das

---

<sup>79</sup> LONG, Christopher- *Essays on Adolf Loos*, Ed. Kant (2019), p.117

<sup>80</sup> Ibidem

<sup>81</sup> Ibidem

<sup>82</sup> Idem, p.119

<sup>83</sup> Idem,, p.120

<sup>84</sup> Idem, p.53-56

<sup>85</sup> Idem, p.57

passagens destaca-se: « A evolução da cultura é sinónima da remoção do ornamento dos objectos de uso diário.<sup>86</sup>»

Adolf Loos tem outra apresentação em Berlim no princípio de Março de 1910, desta vez sob o título «Ornament und Verbrechen» (Ornamento e Crime)<sup>87</sup>. Adolf Loos já tinha mudado o nome para a sua palestra em Viena no dia 21 janeiro 2010<sup>88</sup>. A reação mais surpreendente ocorreu em Munique, capital do Jugendstil alemão. A palestra teve lugar na sala de baile do Grande Hotel Vier Jahreszeiten a 17 de Dezembro de 1910<sup>89</sup>. Ao contrário da sua segunda palestra em Berlim, e em Munique, a apresentação em Praga foi bem publicitada<sup>90</sup>. A reação na imprensa foi positiva apesar de Adolf Loos ter falado em alemão. Entre os espectadores estava Franz Kafka<sup>91</sup>.

A primeira publicação de Ornamento e Crime foi em junho 1913, em francês, em *Les cahiers d'aujourd'hui*. O seu tradutor foi Marcel Ray, professor na Universidade de Montpellier<sup>92</sup>. Existe uma controvérsia à cerca da data em que Ornamento e Crime foi feito. Em relação ao atraso cultural que o seu país vive, o autor diz que vive talvez no ano de 1908 mas que o seu vizinho vive em 1900. Adolf Loos terá querido assumir mais cedo um papel na luta contra o ornamento<sup>93</sup>.

Numa versão posterior, Adolf Loos ataca, citando o nome de Otto Eckmann, Henry van de Velde e Joseph Maria Olbrich, três designers proeminentes da época. No manuscrito original, Adolf Loos refere-se também a Josef Hoffmann como «Künstler (artista) Hoffmann» mas depois removeu a passagem<sup>94</sup>.

Para Adolf Loos, o acto de ornamentar ser um crime, é mais do que uma metáfora. Adolf Loos julga os seus colegas contemporâneos dos principais centros artísticos que projectam usando o ornamento como tendo um acto altamente anti-social. Adolf Loos afirma que naquele tempo, quem mancha as paredes com símbolos eróticos é criminoso ou um degenerado<sup>95</sup>. Essa ideia não é totalmente de Adolf Loos. Embora não haja provas que ele tenha lido *L'uomo delinquente*, de Cesare Lombroso, professor universitário na Universidade de Pavia e que também estudou em Viena, Loos terá sido inspirado por essa publicação nesse sentido<sup>96</sup>.

A passagem em Ornamento e Crime à cerca do povo primitivo da Nova Guiné, os Papu, terá existido pelo facto de ter havido um estudo à cerca daquele povo, feito pelo antropologista e etnologista vienense Rudolf Pöch que fez uma expedição entre 1901 e 1906 e retornou a Viena

---

<sup>86</sup> Idem, p.59

<sup>87</sup> Idem, p.60

<sup>88</sup> Idem, p.62

<sup>89</sup> Idem, p.80

<sup>90</sup> Idem, p.81

<sup>91</sup> Ibidem

<sup>92</sup> Idem, p.86

<sup>93</sup> LONG, Christopher- Essays on Adolf Loos, Ed. Kant (2019), p.65

<sup>94</sup> Idem, p65-66

<sup>95</sup> Idem, p67

<sup>96</sup> Idem, p.68

em 1907<sup>97</sup>. O povo Papu tem ou pelo menos tinha o hábito de se tatuar, e Adolf Loos os qualifica de amorais<sup>98</sup>.

Ernst Haeckel, biólogo alemão terá contribuído para que Adolf Loos falasse na «história do embrião (ontogenia)» e na «história da raça (filogenia)». As ideias de Ernst Haeckel eram altamente discutidas na época. A sua publicação *Kunstformen der Natur* (Formas de Arte da Natureza) inspirou artistas do Jugendstil por ter ilustrações a cores de fauna e flora<sup>99</sup>.

O tom de Ornamento e Crime é gritante e por vezes familiar, as suas frases são compostas simplesmente e Adolf Loos assumiu que a sua audiência estava familiarizada com as ideias de Haeckel e Lombroso não tendo a pretensão de parecer intelectual<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Idem, p.69

<sup>98</sup> Loos, Adolf- Ornament et Crime- et autres textes, Éd. Payot et Rivages (2003)p.59

<sup>99</sup> LONG, Christopher- Essays on Adolf Loos, Ed. Kant (2019),p.72

<sup>100</sup> Ibidem

### 3.2.2. Contra o ornamento e a favor dos materiais nobres

Adolf Loos, nos primeiros anos que esteve em Viena, podia se dedicar à escrita porque a prática era pouca. No entanto, em 1898, ele teve das suas primeiras comissões- a loja de roupa Goldman and Salatsch, onde é notável a ausência de referências à secessão e o uso de vidro lapidado, madeira fina e acessórios de latão<sup>101</sup>, a loja tem um tom purista mas sofisticado<sup>102</sup>

O esquema interior em 1899 do Cafe Museum foi outro sucesso. Situado ao pé do edificio da Secessão. O exterior reduzido apenas a reboco branco e o interior reduzido a paredes brancas com lambris de mogno, faixas de latão ( condutas electricas), equipamentos de iluminação suspensos, espelhos e cadeiras Thonet<sup>103</sup>.

Em 1902, a sua própria casa, no número 3 da rua Bösendorfer, era simples e de bom gosto. Isto estava em enorme contraste com o interior bombástico do período Rinstrasse. Tem uma chaminé enorme que salta à vista na sala de jantar que dá um sentimento aristocrático, intimo tal como uma casa de campo da aristocracia inglesa. Loos considerava uma missão familiarizar a Austria com a cultura dos países anglófonos<sup>104</sup>.

Em 1904 a Villa Karma começa a ser erigida junto ao lago Genebra. A construção é completada em 1906. A frente é simples, sem adornos Adolf Loos coloca em prática a teoria que se aplica no seu trabalho, de dentro para fora, «a casa para não dizer nada do seu exterior, toda a sua riqueza deve se manifestar dentro<sup>105</sup>.»

Em 1908, Adolf Loos tem uma comissão para um bar, que é talvez um dos mais pequenos de viena, o American Bar. O bar expressa um certo orgulho americano com a bandeira que tem no exterior, ocupando o comprimento todo da fachada, a bandeira tem uma forma cúbica com uma atmosfêra de promessa de Novo Mundo. «Paineis de Onyx permitem uma luz leitosa de entrar no interior que gaças à mobilia demasiado estofada, aparece duma forma quase monumental»<sup>106</sup> Os espelhos promovem a ideia dum espaço maior «potenciado pelo mogno e o mármore que produzem contrastes de materiais e cores.»<sup>107</sup> Adolf Loos adorava brincar com características clássicas de Design. A sala estritamente geométrica é completada por uma cofragem de mármore no tecto. Não só era desafiador em termos estáticos mas também constituíam um embate a nível estético. É um exemplo de como Loos usava a Antiguidade para se servir dos elementos. Contudo, ele não usava tais elementos apenas com o contexto dum

---

<sup>101</sup> MALLGRAVE, Harry Francis - Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673-1968. Ed. Cambridge University Press 2005, p.215

<sup>102</sup> TOMAN, Rolf- Vienna- Art and Architecture, Ed.H.F.Ullmann (2008),p.312

<sup>103</sup> MALLGRAVE, Harry Francis - Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673-1968. Ed. Cambridge University Press 2005

<sup>104</sup> TOMAN, Rolf- Vienna- Art and Architecture, Ed.H.F.Ullmann (2008),p.312

<sup>105</sup> Loos, Adolf- 'Heimat Kunst' (1914) in Trotzdem- Essays 1900-1930 (1931) Innsbruck

<sup>106</sup> TOMAN, Rolf- Vienna- Art and Architecture, Ed.H.F.Ullmann (2008),p.312

<sup>107</sup> Ibidem

esquema «moderno», ele empregava a arte e artesanato dum mundo antigo com a estrutura claramente definida e como parte duma retórica<sup>108</sup>.

Construída entre 1909 e 1911, a Looshaus foi aquele que foi o maior escândalo da história da arquitectura do novo século, por ter sido construída em frente ao Palácio de Hofburg e ter uma linguagem tão despojada de ornamento. Segundo a conferência que dá dia 11 de Dezembro de 1911, a firma Goldman and Salatsch abriu um concurso limitado para oito arquitectos, Adolf Loos ironiza dizendo que devia de ser o nono<sup>109</sup>. Adolf Loos recusou-se, dizendo que só trabalhava sob encomenda e a firma aceitou estabelecendo um contrato.

Completamente despojada de ornamento, os quatro andares no topo não estão ornamentados, apenas pintados de branco. Não há pilares para articular a construção, nem foi projectado com cantarias para emoldurar as janelas. Loos concretiza, em arquitectura, as suas ideias que expôs na publicação *Ornamento e Crime*. «Aqui está um edifício honesto criado para expôr as mentiras da arquitectura do Historicismo». Só quando Loos concordou em atribuir às janelas um enquadramento, o edifício foi completado. A intenção de Loos não era provocar, ao contrário, era de estabelecer uma harmonia com o palácio imperial, a praça e a cidade.

Num segundo olhar, a Looshaus está comprometida com a tradição. A articulação para a vitrine, no rés-do-chão, e a parte comercial acima, a cornija e a saliência do telhado são muito vienenses.

O Design elegante das instalações comerciais revelam uma influência clássica em Loos. O mármore Cipolin reveste os pisos inferiores. Clássicas colunas à entrada. O piso de trabalho tem janelas de sacada à inglesa. Existe uma separação óbvia entre a parte de baixo mais «decorada» e a parte de cima mais desnudada, separação que foi intencional. Existe uma atenuação no design interior da Looshaus. A beldade e autenticidade dos materiais- mogno e mármore Cippolin recheia a Looshaus.

O edifício tem uma claridade estrutural que sublinha a funcionalidade do interior. Todos esses princípios foram formulados no início da carreira, entre 1898 e 1903, nas primeiras instalações comerciais projectadas por Adolf Loos.

O público vienense aceitou mal esse edifício que marca uma época, foi alvo de incompreensão e gozo. Nos cafés e jornais, era altamente debatido. Rumores circulavam que o príncipe coroado baixava as cortinas no palácio, para não ver essa «abominação»<sup>110</sup>. O Palácio de Hofburg foi durante mais de 600 anos local de residência dos Habsburgo. Hoje em dia é o local que recebe mais visitas em Viena, um programa imprescindível, alberga a Biblioteca Nacional Austríaca, a Escola de Inverno de Equitação, até o escritório do presidente austríaco.

O purismo da Looshaus foi cobiçado em 1910, para um projecto dum edifício residencial- a Steiner House, com a articulação tri-dimensional e a ausência de ornamento. Hoje em dia, a Sheu House está estragada com extensões. «Os três pisos cambaleiam para uma cave

---

<sup>108</sup> Ibidem

<sup>109</sup> Loos, Adolf- *Ornement et Crime- et autres textes*, Éd. Payot et Rivages (2003)p.95

<sup>110</sup> TOMAN, Rolf- *Vienna- Art and Architecture*, Ed.H.F.Ullmann (2008),p.314

baixa<sup>111</sup>.»Os cubos tridimensionais parecem ter influenciado o «Estilo Internacional».As autoridades que dizem respeito à edificação opuseram-se à fachada nua da Sheu house e pediram que houvesse vegetação à volta, para tapar as fachadas<sup>112</sup>.

Até 1914, início da primeira guerra mundial, Adolf Loos já tinha convertido quarenta apartamentos<sup>113</sup>. As pessoas que frequentaram os interiores dos apartamentos remodelados por Adolf Loos enumeram os seguintes materiais constituintes: latão, cobre, mosaico dourado, ladrilhos, vidro pintado, gesso decorativo, papel de revestimento de parede, painéis de madeira caros e revestimentos de mármore.

Situada em Pötzleinsdorf, em Viena, a Casa Moller (1928) é a mais radical das villas vienenses desenhadas por Adolf Loos, segundo a publicação de Rolf Toman sobre Viena. O autor descreve-a assim: « É um cubo branco, apenas com barras geométricas nas janelas e um bloco com uma janela»<sup>114</sup>. O autor acrescenta: « A unica decoração do edificio reside no equilibrio das massas, jogo de volumes que parecem se encaixar como se de um jogo de crianças se tratasse. Sem detalhes superficiais, ainda menos ornamentos, disturbios de pureza da alvenaria minimalista e quadrada.»<sup>115</sup> O autor explica-nos como é o interior: «O interior é também baseado num padrão-grelha; o piso-térreo e alçado são desenvolvidos através de formas geométricas com variações adicionadas com liberdade consoante a função, parcelas do espaço, termo de friedrich Achleiter. No entanto o interior torna-se uma apresentação bem decidida das diferentes áreas de estar: a privada, com quartos intimos que não têm o mesmo pé-direito que a pública, tal como a entrada ou a sala de música.»<sup>116</sup>O autor avalia a Casa Moller como sendo «o culminar e o sumário dos pontos de vista que Adolf Loos desenvolveu durante os seus anos mais criativos.»<sup>117</sup> No mesmo texto, o autor explica: «Neste edificio, as suas experimentações em casas privadas foram influenciadas pelas suas impressões frescas da sua estadia em Paris, na qual tomou contacto com a obra de Le Corbusier.»<sup>118</sup>

---

<sup>111</sup> Ibidem

<sup>112</sup> Idem, p.316

<sup>113</sup> RISSELADA, Max- Raumplan Vs Plan Libre (2008),p52

<sup>114</sup> Ibidem

<sup>115</sup> Ibidem

<sup>116</sup> Ibidem

<sup>117</sup> Ibidem

<sup>118</sup> Ibidem



Figura 23- Edifício Goldman and Salatsch (Looshaus) – Adolf Loos (1911)



Figura 24- Sala principal do Café Museum, em Viena- Adolf Loos (1899)

## 4. Raumplan vs Plan Libre

### 4.1. Semelhanças e diferenças com Le Corbusier (pioneiro do modernismo)

Em 2008, Max Risselada reúne na sua publicação *Raumplan vs Plan Libre*, várias dissertações sobre Adolf Loos e Le Corbusier. Esses textos são de datas diferentes. O primeiro da autoria de Stanislauss Von Moos, intitulado *Le Corbusier and Loos* é de 1987. e fala sobre a inter-relação que havia entre os dois arquitectos. O segundo da autoria de Beatriz Colomina, intitulado *The Split Wall: Domestic Voyeurism* é de 1995 e fala sobre a separação que existe entre exterior e interior. A dissertação de Johan Van de Beek, *Adolf Loos- Patterns of town Houses* (1988) fala sobre os diferentes padrões espaciais e utilizando mais conhecimentos sobre três casas cidadinas projectadas por Adolf Loos (Tzara, Moller e Müller). De seguida, Max Risselada apresenta-nos um texto da autoria de Arjan Hebly, *Os 5 pontos e a forma*, interessando-se sobre *Os 5 Pontos duma Nova Arquitectura* (1926) de Le Corbusier. Max Risselada introduz três textos da sua autoria na publicação: *Free Plan Versus Free Façade; Raumplan vs Plan Libre; Paint as Cladding*. O autor da publicação ainda acrescenta alguns textos de Adolf Loos e Le Corbusier. Max Risselada finaliza o seu livro, estabelecendo uma curta comparação entre Adolf Loos e Le Corbusier no seu texto final.

Stanislauss Von Moos, no seu texto *Le Corbusier and Loos*, começa por identificar uma certa familiaridade entre a escrita de Loos e a publicação *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui* de Le Corbusier, contextualizando a obra com a Exposição Internacional das Artes Modernas Decorativas e Industriais em Paris que aconteceu no mesmo ano (1925). Houve uma apresentação do livro no Pavilhão de l'Esprit Nouveau e Le Corbusier apresentou esse livro. Havia uma redundância em usar objectos de uso diário fabricados por métodos industriais que fossem munidos de decoração. Este livro procurava atingir alguns mestres e alunos cujo Le Corbusier designava «tão desagradáveis como mosquitos»<sup>119</sup>.

O magazine pelo qual Le Corbusier era responsável parcialmente, juntamente com Amédée Onzenfant, *L'Esprit Nouveau*, encorajava a indústria francesa a não produzir objectos recorrendo a comissões para os artistas os produzirem. Le Corbusier explica estes termos de vanguarda para indústria. no artigo «Pédagogie» publicado em *l'Esprit Nouveau* nº19 (Inverno 1923). Esse artigo constituía uma crítica à Bauhaus<sup>120</sup> (cujo um dos objectivos era unir as artes, embora quisesse romper com o passado, a máquina era valorizada, e a produção industrial e o desenho de produtos tinham lugar de destaque<sup>121</sup>). Igualmente nesse artigo, Le Corbusier propunha um sistema que teria implicações darwinianas, acabando por fazer uma selecção natural dos industriais mais fortes através duma standardização industrial que concorre com indústrias privadas<sup>122</sup>.

---

<sup>119</sup> RISSELADA, Max- *Raumplan Vs Plan Libre* (2008), p.22

<sup>120</sup> Idem, p.23

<sup>121</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus> consultado a 10-03-2023

<sup>122</sup> RISSELADA, Max- *Raumplan Vs Plan Libre* (2008), p.23

Segundo retrata Stanislaus Von Moos, Adolf Loos disse num texto que aparece em *Spoken into the Void- Collected Essays 1897-1900*: «A revolução começa por baixo, e por baixo está a fábrica»<sup>123</sup>. Essa afirmação mostra-nos bem o espírito pouco acomodado de Adolf Loos e o seu anseio de modernizar a arquitectura com outro estilo de produção. Ora Le Corbusier também procurava que os trabalhadores do bom produto deviam de estar em estados sucessivos mas continuos com experiência de instrução nos processos de design. A lógica, a forma do produto não é algo que possa ser aplicado externamente, mas essa depende da natureza do objectivo e do processo de evolução<sup>124</sup>.

Le Corbusier criticava os métodos de ensino da Bauhaus que como se sabe queria romper com o passado, comparando o reforço de canto numa bagageira desenhado por Le Corbusier para um anúncio com um candeeiro para parede desenhado por K.J.Jucker (Bauhaus) em 1923; um é um resultado dum processo de evolução industrial, o outro é um a priori estético<sup>125</sup>.

Em Novembro de 1908, tinha Le Corbusier 21 anos, este último já tinha uma posição sobre o ornamento e a Secessão Vienense. Charles Édouard Jeanneret escreveu uma carta ao seu antigo professor em La Chaux-de-Fonds, Charles L'Éplattenier. Nessa carta, Le Corbusier escreve: «Hoje os sonhos infantis foram abandonados, esses sonhos de sucesso rápido, tais como uma ou duas escolas alemãs tenham aproveitado: Viena, Darmstadt.» Stanislaus Von Moos explica-nos: «É um gesto de declamação de independência que para entender melhor é preciso saber que Olbrich que se mudou para Darmstadt, teve um papel de ensino na Escola de Belas Arte de La Chaux-de-Fonds para onde foi enviada a carta, e que Olbrich era uma das figuras principais do movimento ao qual Loos se opunha. Os primeiros trabalhos de Le Corbusier tal como a villa Fallet em La Chaux-de-Fonds (1906-1907) eram inteiramente de tradição ao estilo de Ruskin. Os amigos de Jeanneret no curso superior de decoração da École d'Art ainda estavam nessa altura a decorar o crematório civil sob a alçada de L'Éplattenier inspirados na casa de Ernst Ludwig por Olbrich. Jeanneret com uma perspectiva já parisiense qualificava isso intolerável.<sup>126</sup>»

Stanislaus Von Moos conta-nos que Jeanneret passou o inverno anterior (1907-1908) em Viena com o seu amigo Léon Perrin. Surpreendentemente, não existem provas que ele soubesse o nome de Loos até de ouvido. Jeanneret teve conhecimento do autor de «Ornamento e Crime» em 1913. Os primeiros vestígios aparecem no artigo «Le Renouveau dans l'Architecture» na *Revue mensuelle de l'oeuvre*, a revista da secção Westshweizer da Swiss Werkbund, publicada em Lausanne<sup>127</sup>.

Stanislaus Von Moos alerta-nos para um sinal de rejeção em relação à Secessão Vienense e ao Jugendstil através da mobília que Jeanneret desenhou entre 1912 e 1914: «Se virmos a

---

<sup>123</sup> LOOS, Adolf- «Schulausstellung der Kunstgewerbeschule», in *Die Zeit*, 30 de Novembro 1897, Ins Leere Gesprochen, (1981), 23-6

<sup>124</sup> RISSELADA, Max- Raumplan Vs Plan Libre (2008), p.23

<sup>125</sup> Ibidem

<sup>126</sup> Idem, p.25

<sup>127</sup> Idem, p.26

mobília que Le Corbusier desenha entre 1912 e 1914, isto documenta a rejeição ao Jugendstil e à Secessão, influenciada pelos acontecimentos alemães<sup>128</sup>.»

Adolf Loos seguiu os modelos determinados pelo Biedermeier e o Directoire. Adolf Loos e Le Corbusier distanciaram-se ambos dos modelos interiores do Jugendstil de antes da primeira guerra mundial e criaram pré-condições para a convergência das suas ideias, visíveis ao público em *L'Esprit Nouveau*<sup>129</sup>. Há que salientar, o período Biedermeier dura de 1815 a 1848. Em Política é associado à restauração alemã e ao desenvolvimento dos estados alemães após a era napoleónica. O estilo Biedermeier designa a cultura burguesa- a arte e a literatura- marcada pelo conservadorismo da época<sup>130</sup>. Quanto ao Directoire, foi o regime político adoptado pela primeira república francesa entre 2 de Novembro 1795 até 9 de Novembro 1799<sup>131</sup>. Assim chamado porque o poder executivo era exercido por 5 membros, denominados directores. A mobília e as tendências nos interiores é apelidada pela época política a que pertence.



Figura 25- Pavilhão de L'Esprit Nouveau da Feira Internacional das Artes Modernas Decorativas e Industriais- Le Corbusier(1925)

---

<sup>128</sup> Idem,p.27

<sup>129</sup> Ibidem

<sup>130</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Biedermeier> consultado a 30-05-2024

<sup>131</sup> [https://www.worldhistory.org/French\\_Directory/](https://www.worldhistory.org/French_Directory/) consultado a 30-05-2024

No segundo texto, assinado por Beatriz Colomina, intitulado *The Split Wall: Domestic Voyeurism*, após uma introdução citando Walter Benjamin: «Viver é deixar rasto», discutindo o nascimento do espaço interior<sup>132</sup>, a autora aborda uma característica da Casa Moller (1928), de Adolf Loos sobre o qual se concentra parcialmente a dissertação. Existe uma zona elevada para se sentar com o set de sofás contra a janela. A luz vindo de trás sugere um recanto confortável para ler. A escritora comenta que esse espaço está ligado à intimidade e ao controlo, mais tarde explica que consegue-se ver quem entra na casa, estando sentado nesse sofá<sup>133</sup>.

Ora, embora a autora tenha referido as palavras de Adolf Loos a Le Corbusier que «um homem cultivado não olha pela janela», Beatriz Colomina também nos transcreve outra asserção do arquitecto austríaco: «A pequenez dum caixa-teatro seria insuportável se alguém não pudesse olhar para além dela.<sup>134</sup>» A caixa-teatro de que fala Adolf Loos fala é o espaço interior dum casa. Existe então um certo voyeurismo de quem habita uma casa, depreende-se segundo as palavras de Adolf Loos. Os habitantes das casas projectadas por Adolf Loos são no fundo actores e espectadores da cena familiar<sup>135</sup>, segundo Beatriz Colomina. Segundo a escritora existem espaços diferenciados para o género masculino e feminino na Casa Moller e na Casa Müller, construída em Praga, em 1930. Os quartos têm sempre um carácter privado e secreto, por isso situam-se em zonas periféricas das casas<sup>136</sup>.

Segundo o texto de Beatriz Colomina, Loos parece atribuir particularidades ao exterior e ao interior. O exterior, onde a vida social do ser humano se passa, é o domínio da troca, do dinheiro e das máscaras, existe uma carga de género masculina. Contrariamente ao interior, mais ligado àquilo que é inalienável, onde não existe tanta troca e que faz parte dum universo secreto, a autora usa o termo *unspeakable*<sup>137</sup>.

Falando à cerca da Casa Rufer, cujo o projecto foi realizado através dum maquete que ia permitindo trabalhar sobre as distribuições interna e externa simultaneamente, Beatriz Colomina explica-nos: «O interior não é apenas o espaço enclausurado pelas paredes. A multiplicidade de fronteiras é estabelecida, e a tensão entre exterior e interior reside nas paredes que os dividem, os seus estados perturbados pelo deslocamento das formas tradicionais de representação. Falar do interior é falar de repartir a parede ao meio (*splitting of the wall*)». A autora acrescenta: «Isto não é apenas uma metáfora. Em cada casa que Loos desenhou, existe um ponto máximo de tensão e coincide sempre com um limite ou uma fronteira.» Exemplo disso é a Casa Moller na sua parte saliente, e a casa que Adolf Loos desenhou para Josephine Baker que não foi construída e teria janelas na parede da piscina<sup>138</sup>.

De seguida, Beatriz Colomina fala em Le Corbusier, neste último, temos o inverso do que nos interiores de Loos. Nas fotografias, as janelas não são cobertas por cortinas e o acesso às janelas nunca é dificultado por objectos. Tudo nessas casas faz com que o sujeito seja atirado

---

<sup>132</sup> RISSELADA, Max- Raumplan Vs Plan Libre (2008), p.32

<sup>133</sup> Ibidem

<sup>134</sup> MÜNZ, Ludwig e KÜNSTLER, Gustav- Der Architekt Adolf Loos (1964) 130-1

<sup>135</sup> RISSELADA, Max- Raumplan Vs Plan Libre (2008), p.34

<sup>136</sup> Ibidem

<sup>137</sup> Idem, p.39

<sup>138</sup> Ibidem

para a periferia da casa (para as fachadas)<sup>139</sup>. «As percepções ocorrem em movimento. É difícil pensar no usufruidor do espaço em posições estáticas.»<sup>140</sup>, refere a autora.

Enquanto as fotografias dos interiores de Adolf Loos dão nos a impressão que alguém está para entrar na sala, as fotografias dos interiores de Le Corbusier transmitem a ideia que alguém acabou de sair da sala, deixando um objecto para trás<sup>141</sup>. Beatriz Colomina conclui que enquanto o sujeito da arquitectura de Adolf Loos é um actor de palco, o sujeito nos trabalhos de Le Corbusier é um actor dum filme. Enquanto em Adolf Loos, o usufruidor do espaço é actor e espectador ao mesmo tempo, em Le Corbusier, quem usufrui do espaço estranha a sua própria presença. A autora da dissertação acaba mesmo por referir que na Villa Radieuse quem habita esse espaço sente-se meramente um visitante. A autora acrescenta: «A separação entre o sujeito tradicional humanista ( o ocupante ou o arquitecto) e o olho é a separação entre olhar e ver, a separação entre o interior e o exterior, a separação entre paisagem e sítio.»



Figura 26- Área de assentos sobre-elevada da sala de estar da Casa Moller- Adolf Loos (1928)

---

<sup>139</sup> Idem, p.40-41

<sup>140</sup> Idem, p.41

<sup>141</sup> Ibidem

No terceiro texto da publicação de Max Risselada, *Adolf Loos- Patterns of Town Houses*, de Johan Van de Beek, o autor descreve três casas citadinas, a Casa Tzara (1926), a Casa Moller (1928) e a Casa Müller (1930), todas elas da autoria de Adolf Loos, o texto concentra-se plenamente no arquitecto austríaco.

Após uma breve introdução em que ficamos a saber vários factos sobre a vida de Adolf Loos, como por exemplo o facto de ele ter vivido em Viena até 1924 e depois foi para Paris, de onde ele operava os seus projectos, ou seja, as três casas foram desenhadas em Paris. Johan Van de Beek também refere que Adolf Loos dizia que a boa arquitectura podia ser descrita, desdenhando os edificios da Secessão Vienense, excluindo-os da possibilidade de serem descritos<sup>142</sup>. Ora, é isso que Johan Van de Beek faz no seu texto, utilizando o método inspirado no de C.Alexander, «Linguagem Padrão». O escritor acrescenta:«Um design é construído a partir de passos a que ele chama de padrões. Um padrão é uma solução para um problema espacial e essa solução provou o seu mérito na prática (=tradição)»<sup>143</sup>.

Em termos de concepção de espaço, Adolf Loos foi revolucionário, inspirado pela tradição das casas de campo inglesas, ele criou um sistema espacial que tinha uma maior riqueza espacial devido à diferenciação de cotas, a que Heinrich Kulka, seu antigo aluno chamou de *Raumplan*.

Johan Van de Beek divide em três padrões o sistema que Adolf Loos usava :

« -«Raumplan» - «concepção do espaço espacial»- A forma como um espaço de três dimensões ou vertical é ordenado e composto.

-«Living plan» -a forma como o piso, uma espécie de espaço horizontal ou a duas dimensões, é ordenado.

-«Concepção do espaço material» -a forma como vários materiais de edificios ou superfícies são empregues para criar texturas logo sensações e atmósferas.

N-B. A qualificação de espécie de espaço a duas dimensões reconhece que qualquer piso é constituído por 3 dimensões.»<sup>144</sup>

Johan Van de Beek começa por descrever os grupos de padrões que Loos produziu à volta do período da grande guerra, mas sem mostrar-nos a sua evolução. Nesse período, Loos já tinha convertido cerca de 40 apartamentos e construído cerca várias casas privadas. Depois continua mostrando como as várias soluções foram influenciadas pela reorientação em direção aos «clássicos». Finalmente, ele descreve os frutos da reorientação, exemplificados pelas três últimas villas: Tzara, Moller e Müller. É um facto importante, o dessas três arquitecturas terem sido realmente construídas, porque apenas sob a pressão de circunstâncias actuais podem as mutações arquitectónicas provar o seu valor. Depreende-se de que Van de Beek diz que, só pelo facto dessas três casas terem sido construídas, e não terem ficado no papel, é que podem mesmo provar o seu valor e o seu impacto, em oposição por exemplo à Casa Josephine Baker que não foi construída.

---

<sup>142</sup> KULKA, Heinrich- Adolf Loos (Vienna, 1931), p.18

<sup>143</sup> RISSELADA, Max- Raumplan Vs Plan Libre (2008),p.52

<sup>144</sup> Ibidem

Johan Van de Beek subdivide três padrões (*living plan*, *space plan* e *material plan*) em vários sub-padrões para falar sobre os espaços criados por Adolf Loos antes da primeira guerra mundial<sup>145</sup>:

*Living plan*: *Compact living*; a diferença entre as traseiras e a frente; a diferença entre esquerda e direita; o uso centrífugo do espaço.

Plano espacial: a diferença entre cima e baixo; a diferença entre frente e traseiras; a diferença entre esquerda e direita; recessos; escadas abertas; circulação excêntrica

Plano material: construção de suporte; revestimento interior; elementos enquadrantes

No entanto, Johan Van de Beek explica que é preciso ver a reorientação dos projectos de Adolf Loos (para os «clássicos») com outra orientação (urbana e pública) Por isso mesmo cria uma parte intitulada Reorientação na qual vai identificar vários padrões dos projectos de Adolf Loos: aumento de contrastes espaciais; desenho de níveis de separação; aumento de qualidade visual; revivalismo grego; diferenciação entre paredes e colunas; a parede branca; relação interior- exterior; relação material-espaço. . Johan Van de Beek, no final da sua dissertação, conclui em relação a essa parte. existe uma reorientação em direcção à arquitectura clássica, nas casas que Adolf Loos desenhou depois da primeira guerra mundial. A coluna, a cornija emergem e o desenvolvimento dum método focado em relações (entre material e espaço , entre interior e exterior).

Johan Van de Beek cria uma terceira parte do texto, então sim dedicada aos padrões das três casas que falámos anteriormente (Tzara, Moller e Müller). As três casas têm sempre os seguintes padrões: o sítio; o piso de estar; a «introdução»; características espaciais; características espaciais e a situação; diferença entre frente e traseiras; articulação da fachada; articulação da fachada e a as suas características espaciais; articulação da fachada do aspecto das traseiras; superfícies interiores do salão; superfícies interiores da sala de jantar; proporções.

Na eventualidade de haver um padrão novo para uma casa específica, Johan Van de Beek acrescenta. Para a Casa Tzara, ele acrescentou a simetria da fachada. Para a Casa Moller, ele acrescentou o hall com mais um padrão para as suas superfícies interiores. Para a Casa Müller, acrescentou : os pisos; características do space-plan; características espaciais do sítio; relação co o centro da cidade; plasticidade da fachada.

Em relação às três casas que Johan Van de Beek descreve por padrões, o autor conclui: «Este novo método evoluiu nas três últimas casas desenhadas por Adolf Loos ( Tzara, Moller e Müller). (...)O *living plan* dessas casas é conservador, não apresentando inovações. O autor mostra como cada situação genera um plano espacial específico. Dados o plano e a situação, esse *space plan* emerge como uma necessidade (funcional)»<sup>146</sup>.

De seguida, Johan Van de Beek acrescenta: «O plano material confirma a estrutura específica do plano espacial. Essa confirmação é causada pelos sitios e tamanhos das superfícies dos

---

<sup>145</sup> RISSELADA, Max- Raumplan Vs Plan Libre (2008),p.55

<sup>146</sup> RISSELADA, Max- Raumplan Vs Plan Libre (2008),p.72

materiais. Essa relação entre material e espaço é vista a desenvolver crescentemente até uma organização serial. Isso priva o *space plan* do seu carácter de necessidade, a sua singularidade emergindo como um todo diferenciado. Nessa diferenciação entre espaço e material, Adolf Loos foi revolucionário»<sup>147</sup>-

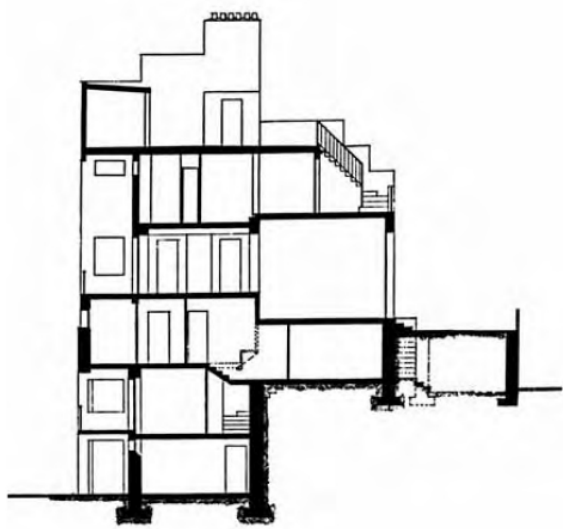


Figura 27- Corte transversal da Casa Tzara- Adolf Loos (1926)



Figura 28- Primeiro piso da Casa Moller- Adolf Loos (1928)



Figura 29- Casa Müller- Adolf Loos (1930)

---

<sup>147</sup> Ibidem

No seu texto, *Os 5 pontos e a Forma*, Arjan Hebly, interessa-se apenas pela arquitectura de Le Corbusier. Na primeira parte do texto, intitulada *A Evolução da Forma*, o autor começa por dizer: «Desde o princípio do século XX e daí em diante, a arquitectura moderna tende para uma forma abstracta, uma forma que se refere a ela própria e nada para além disso, tal como a função ou significância externa. O desenvolvimento da forma abstracta «saiu» dum número de mudanças sociais radicais e culturais no princípio do século. Isso levou ao retiro de suplementos na disciplina, a um retorno para o básico. Esse retorno perseguiu a evolução da linguagem universal artística. Foi essa dimensão utópica, esse perseguir da universalidade que fez com que o novo estilo durasse até os dias de hoje.<sup>148</sup>».

Arjan Hebly resume o artigo em poucas palavras:« Este artigo retrata as consequências da forma abstracta para a arquitectura. O nascimento da forma abstracta é mais bem percebido depois da leitura curada dos 5 pontos duma Nova Arquitectura de Le Corbusier (1926) e a examinação de villas desenhadas por ele. A conclusão mais importante é que a entrada, a porta da frente, como os últimos elementos que se referem à função são valorizadas soltas da composição da fachada.<sup>149</sup>»

*Os 5 Pontos da Nova Arquitectura*, de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, são o resultado dos muitos anos a construir, segundo Arjan Hebly. O autor do texto cita-os:

Por ordem de aparecimento eles são:

- Os pilotis (*les pilotis*)
- Os terraços-jardim (*les toîts jardins*)
- A Planta livre (*Plan libre*)
- As janelas em fita (*la fenêtre en longueur*)
- A fachada livre (*la façade libre*)

Arjan Hebly acrescenta: «O «*Plan libre*» é o ponto focal dos 5 pontos, introduzindo o que era uma nova arquitectura no seu essencial.»

Interessando-se mais tarde pela *Maison Cook*, desenhada por Le Corbusier em 1926, e completada em 1927<sup>150</sup>, o autor da dissertação alerta-nos para o facto da casa ter tido uma grelha diferente daquela que foi primeiramente pensada. Passou de 5x5,5 para 5x5. O que deixou aso à fachada livre<sup>151</sup>. É na *Maison Cook* que se encontra pela primeira vez, a premissa dos 5 pontos da Nova Arquitectura, idealizados por Le Corbusier e Pierre Jeanneret<sup>152</sup>. Arjan Hebly comenta: « Existe uma forte organização horizontal, acentuada pelas janelas em fita.<sup>153</sup>»

---

<sup>148</sup> RISSELADA, Max- *Raumplan Vs Plan Libre* (2008),p.74

<sup>149</sup> Ibidem

<sup>150</sup> <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-architecture/achievements-maison-cook-boulogne-billancourt-france-1926/> consultado a 03-06-2024

<sup>151</sup> RISSELADA, Max- *Raumplan Vs Plan Libre* (2008),p.77

<sup>152</sup> Idem, p.78

<sup>153</sup> Ibidem



Figura 30- Vista do espaço de entrada da Casa Cook- Le Corbusier (1928)

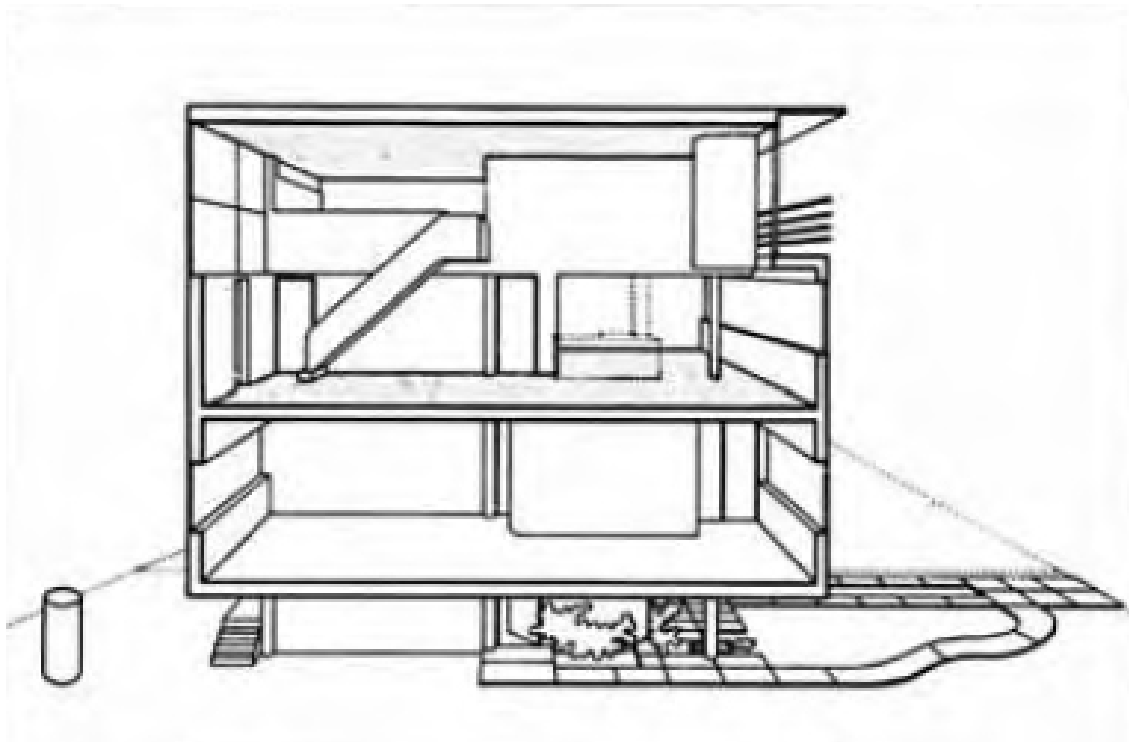


Figura 31- Perspectiva central da Casa Cook- Le Corbusier (1928)

## 4.2. Separação entre Arte e Arquitectura e o apelo aos métodos industriais: dois pontos de divergência entre os dois arquitectos.

Abordando a parecência entre os dois projectos, o da Casa Moller, de Adolf Loos, e da Casa Planeix, de Le Corbusier, Stanislaus von Moos, na dissertação da sua autoria sobre a qual nos debruçámos, realça as diferenças: « As diferenças entre a Casa Moller (Viena 1928) de Loos e a casa Planeix (Paris 1927) de Le Corbusier são evidentes, e claramente têm algo a ver com os métodos industriais que Le Corbusier pronava. As duas casas têm fachadas semelhantes mas a organização espacial difere nos dois casos. Adolf Loos opta pela primasia dos acessórios, utensílios e um plano espacial e Le Corbusier por objectos estandardizados e o «Plan Libre» ou um racionalismo idealista ou formalista» que orienta esse plano à volta dos «corpos» dum cubo, cone e duma esfera e torna os eixos e traços reguladores como a sua base de composição.<sup>154</sup>» O projecto da Casa Moller teve no entanto influências exteriores, talvez devido ao facto de Adolf Loos ter estado em Paris, quando o concebeu. Stanislaus von Moos aponta quais terão sido as influências dos dois arquitectos, a razão de haver uma divergência entre os dois projectos: «Para Loos era uma escolha entre Darwin e Schinkel, e para Le Corbusier era uma escolha entre Viollet-le-Duc e Ledoux. Le Corbusier e Loos, ambos viram-se numa tarefa de formular imagens arquitecturais dessas duas tradições de racionalismo arquitectural divergentes.<sup>155</sup>»

Adolf Loos e Le Corbusier tinham visões diferentes sobre a relação entre a Arquitectura e a Arte. Stanislaus von Moos fala sobre isso: « As diferenças entre Le Corbusier e Loos podem se resumir em 2 pontos: Em primeiro lugar, a fé utópica na indústria de Le Corbusier; em segundo lugar, a arquitectura- em contraste com a produção de bens de casa utilitários- pertence ao reino da «Arte». Esta convicção fez com que *Ornamento e Crime* de Loos fosse publicado em *L'Esprit Nouveau* e não em *Architecture et le Style Moderne* embora tenha sido anunciado como futuro artigo.<sup>156</sup>» Sobre Le Corbusier, o escritor acrescenta: « Para Le Corbusier, assim, a arquitectura é do domínio da arte.<sup>157</sup>»

Falando sobre a vontade por parte de Le Corbusier estivesse mais ligada à indústria, Stanislaus von Moos conta uma anedota que relaciona os dois arquitectos: «Existe um apelo a métodos industriais em Le Corbusier que não existe em Loos. Uma anedota, contada por Alfred Roth, que foi assistente de Le Corbusier quando encontrou Loos em Paris em 1928. Loos perguntou a Roth em que material eram feitas as portas por Le Corbusier naquela altura, ao qual Roth respondeu serem em madeira compensada. Loos a seguir diz-lhe que isso é em enorme avanço porque ele fartou-se de sugerir, nos seus artigos e livros, portas feitas em aço, produzidas em fábrica. Le Corbusier vai para além de Loos nesse apelo aos métodos industriais.<sup>158</sup>»

---

<sup>154</sup> RISSELADA, Max- Raumplan Vs Plan Libre (2008), p.28

<sup>155</sup> Ibidem

<sup>156</sup> Idem, p.29

<sup>157</sup> Ibidem

<sup>158</sup> Idem, p.27



Figura 32- Fachada da Casa Moller- Adolf Loos (1928)



Figura 33- Fachada da Casa Planeix- Le Corbusier (1927)



Figura 34- Adolf Loos (data desconhecida)

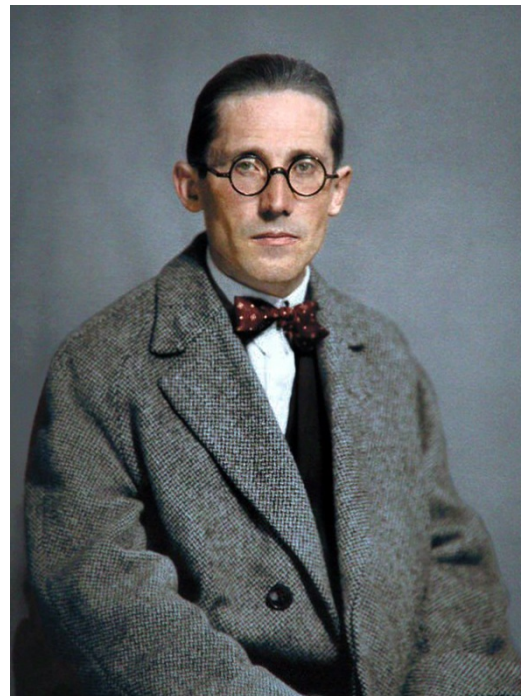


Figura 35- Le Corbusier (1927)

## Considerações finais

Após ter estudado longamente o tema, podemos concluir que Adolf Loos serve de charneira na história da arquitectura. Sempre houve pequenas e grandes rupturas na prática de arquitectura. Otto Wagner e os outros arquitectos que fizeram parte da Secessão Vienense terão conseguido fazer um primeiro corte com o Historicismo. Otto Wagner preconizava uma arquitectura que fosse o reflexo dos tempos em que o vidro, o aço e o betão já faziam parte do panorama da construção, por isso revolucionou a arquitectura .

O excesso de ornamento projectado pelos arquitectos da Secessão vienense terá puxado Adolf Loos a combater o uso de ornamento. Sullivan e Semper terão sido influências decisivas no pensamento de Adolf Loos nessa matéria. Sullivan pela originalidade dos seus desenhos de ornamento, e Semper pelo pragmatismo que deixou impregnado no rasto que deixou na Universidade de Dresden, onde Adolf Loos andou . Por sua vez, Adolf Loos vai expandir essa sua forma de pensar pela Europa.

Le Corbusier foi beber a essa fonte, e também criticava os arquitectos da Secessão Vienense nesse aspecto. A maioria dos seus projectos é desprovida de qualquer ornamento. Contudo, apesar de haver semelhanças entre Adolf Loos e Le Corbusier, identificamos algumas diferenças. Enquanto Adolf Loos projectou usando um sistema de quotas diferenciadas, apelidado Raumplan, Le Corbusier aproveitou mais os novos materiais para depurar os seus projectos, sendo a planta livre um dos cinco pontos da nova arquitectura.

## **Bibliografia**

- BROLIN ,Brent - The Failure of Modern Architecture, Ed. First Printing (1976).
- FERNANDES, José Manuel- Arquitectura Modernista em Portugal, Ed. Gradiva ( )
- LE CORBUSIER- Por uma Arquitetura, Ed.Perspectiva (1981)
- LONG, Christopher- Essays on Adolf Loos, Ed. Kant (2019)
- LOOS, Adolf- Ornement et Crime- et autres textes, Éd. Payot et Rivages (2003)
- MALLGRAVE,Harry Francis - Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673-1968. Ed. Cambridge University Press 2005
- MONESTINOLI, Antonio- La Metopa e il Triglifo, Ed. Lataya (2002)
- RISSELADA, Max- Raumplan Vs Plan Libre (2008)
- SEMBACH, Klaus-Jürgen- Arte Nova, Ed.Taschen (1993).
- TIETZ, Jürgen- Histoire de l'Architecture du XXe Siècle, Ed.Könemann (1999)
- TOMAN, Rolf- Vienna- Art and Architecture, Ed.H.F.Ullmann (2008)

## **Webgrafia**

- <https://en.wikipedia.org/wiki/Austria-Hungary>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Ver\\_sacrum](https://en.wikipedia.org/wiki/Ver_sacrum)
- [https://depts.washington.edu/vienna/documents/Loos/Loos\\_Potemkin.htm](https://depts.washington.edu/vienna/documents/Loos/Loos_Potemkin.htm)
- <https://www.steelincga.com/a-brief-history-of-steel-construction/>
- <https://www.glassprojects.org/the-history-of-glass-in-architecture/>
- <https://www.glassprojects.org/the-history-of-glass-in-architecture/>
- <https://www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2017/june/07/how-charles-rennie-mackintosh-changed-the-vienna-secession/>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Women\\_in\\_Austria](https://en.wikipedia.org/wiki/Women_in_Austria)
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Sigmund\\_Freud](https://en.wikipedia.org/wiki/Sigmund_Freud)
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Otto\\_Wagner](https://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Wagner)
- <https://journals.openedition.org/rgi/434>
- <https://secession.at/building/>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Maria\\_Olbrich](https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Maria_Olbrich)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Hoffmann](https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Hoffmann)

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gottfried\\_Semper](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gottfried_Semper)

<https://www.youtube.com/watch?v=bp4nrDUEpJE&t=13s>

<https://www.youtube.com/watch?v=RgfTBGbcNU4>

<https://www.youtube.com/watch?v=aAZEM-hloTM&t=1829s>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Biedermeier>

[https://www.worldhistory.org/French\\_Directory/](https://www.worldhistory.org/French_Directory/)

<https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-architecture/achievements-maison-cook-boulogne-billancourt-france-1926/>