



1. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG, especialista em História e Cultura da Arte pela UFMG, designer de produto pela Universidade do Estado de Minas Gerais. email: azizpedrosa@yahoo.com.br

DOI: 10.5752/P.2316-1752.2015v22n31p26

# **ADOLF LOOS E A CRISE DO ORNAMENTO**

*ADOLF LOOS AND ORNAMENT CRISIS*

*ADOLF LOOS Y LA CRISIS DEL ADORNO*

Aziz José de Oliveira Pedrosa<sup>1</sup>

## **Resumo**

A partir de meados do século XIX, discussões diversas atuaram como somatório para articulação do pensamento moderno diante de questões relativas à cultura, à arte e à Arquitetura. Na diversidade das propostas encabeçadas por tal mentalidade, entra em crise o ornamento e começam a surgir importantes reflexões acerca da ruptura com o passado, em nome das transformações culturais e do estabelecimento do Modernismo. Nesse âmbito, destaca-se Adolf Loos, que teve na luta contra o ornamento algumas das sementes que desenvolveram as ideias reformadoras em voga.

**Palavras-chave:** Ornamento. Modernismo. Adolf Loos.

## **Abstract**

In the mid of XIX century, many discussions contributed to couch the modern thought concerning culture, arts and Architecture. The ornament crisis starts and important ideas concerning ruptures with past begins, to the culture evolution and modernism establishment. Involved in this modern atmosphere, Adolf Loos stood out against the persistent ornament and spread new ideas that made architecture follow other ways.

**Keywords:** Ornament. Modernism. Adolf Loos.

## **Resumen**

Desde mediados del siglo XIX, importantes debates ayudaron a formular el pensamiento moderno sobre temas relacionados con la cultura, el arte y la Arquitectura. Así, el adorno se encuentra en crisis y tienen partida importantes reflexiones sobre la ruptura con el pasado, en nombre de la evolución cultural y la creación de la modernidad. En este contexto se destaca Adolf Loos, que tenía en la lucha contra el ornamento algunas de las semillas que desarrollaron las ideas reformadoras en voga.

**Palabras clave:** Ornamento. Modernismo. Adolf Loos.

## Notas introdutórias

Transformações ensaiadas desde a virada do século XVIII começaram a ser percebidas no limiar do século XIX. Momento em que as grandes cidades, principalmente as europeias, viam-se diante de um cenário no qual despontavam questionamentos que provocariam substanciais mudanças no contexto social, cultural e artístico coevo. Esses debates tomaram impulso nas últimas décadas do século XIX, sobretudo diante do estabelecimento de um novo panorama, cujo propulsor foi o despontar da produção industrial que provocou efeitos de proporções jamais vistas.

Nesse ambiente, a Arquitetura passou por mudanças que provocaram o desuso do vocabulário estético neoclássico, principalmente diante das possibilidades historicistas<sup>2</sup> que foram utilizadas nos projetos arquitetônicos durante a primeira metade do século XIX. Por sua vez, as tendências historicistas proporcionaram surgir na Arquitetura novas abordagens para os referenciais estéticos passados, culminado no ecletismo. Momento em que, segundo seu principal teórico, o arquiteto francês César Denis Daly (1811-1893), ocorria a livre manipulação das linguagens artísticas do passado, quando repertórios e formas de diversos estilos poderiam coexistir em um mesmo projeto. Essa essencial característica da Arquitetura eclética encabeçou discussões sobre o uso de referenciais ornamentais, de épocas anteriores, que passaram a compor os projetos dos edifícios. Sobre o tema, discutia-se o recorrente uso do ornamento desvinculado de sua estética norteadora, fruto da cultura, do desenvolvimento tecnológico e de referenciais que não mais dialogavam com a realidade cultural das últimas décadas do século XIX. O que, de certo modo, inviabilizava os anseios do incipiente pensamento moderno.

Desse modo, chegou ao limite do discurso coevo a necessidade de mudanças nos modos de se conceber a Arquitetura, reafirmando pensamentos de que o ecletismo não contribuiria para o estabelecimento do Modernismo, que, à época, florescia em algumas regiões da Europa. Assim, desenvolveram-se novas propostas conceituais e estéticas sobre os modos de se conceber e pensar o objeto arquitetônico, implicando alterações, também, no *design* industrial do período. Sobre o tema, cita Cardoso (2004, p. 77) que emergiam alguns movimentos que buscavam novos direcionamentos para a concepção de objetos que poderiam ser produzidos em maior escala, o que veio a favorecer na Inglaterra, durante os anos finais da década de 80 do século XIX, o desenvolvimento do *arts and crafts*, que tinha como proposta a produção de objetos em escala artesanal ou semi-industrial (CARDOSO, 2004, p. 82).

Assim, impulsionadas pela nascente corrente modernista que erguia seus alicerces, as reflexões no campo do *Design*, muitas vezes induzidas por discussões iniciadas na área da Arquitetura, passaram a creditar a importância da industrialização em prol de se atender aos anseios cotidianos de uma sociedade industrial, dominada por uma burguesia em ascensão que demandava, cada vez mais, produtos e serviços. Toda essa articulação gerou a necessidade de se repensar o projeto dos produtos e sua desvinculação do caráter de objetos artísticos, cuja estética

2. Conforme Benevolo (2009, p. 29), os arquitetos historicistas lançavam mão de momentos estéticos do passado, produzindo *revivals* de um estilo de modo fiel ao que foram. Assim, reproduziam edifícios góticos, rotulados, à época historicista, de neogótico.

ornamental seria questionada em prol da funcionalidade e das novidades pela experimentação na aplicação de novas tecnologias, processos industriais e materiais como o ferro e o vidro, que possibilitaram o desenvolvimento de produtos utilitários inéditos. Diante das influências de alguns desses princípios, despontou, nos anos finais do século XIX e início do XX, o *art nouveau*, cuja base de atuação foi assinalada pela negação do passado e reafirmação das potencialidades existentes diante do desenvolvimento industrial, abrindo, desse modo, espaço para a subsequente solidificação do Modernismo.

Nesse cenário de mudanças, parte da Europa ainda se encontrava vinculada aos paradigmas e contradições impostos pela corrente de gosto eclética, que legitimava o uso excessivo de ornamentos na Arquitetura e nos objetos, enquanto alguns países se curvavam às novidades modernistas que por ora despontavam. Na Inglaterra, por exemplo, o *design* industrial foi favorecido pela fundamental separação entre as artes maiores e as artes aplicadas, possibilitando aperfeiçoar a forma e a função dos produtos industrializados que, de certo modo, mantinham-se presos à controversa áurea de objetos artísticos.

Nesse ínterim, proliferaram reflexões encabeçadas pela pauta modernista (início do século XX), alimentadas por pensamentos que defendiam a necessidade de se abolirem os elementos historicistas e ecléticos que ainda prevaleciam nos projetos de Arquitetura e no *Design*. Das personalidades que tiveram participação nesse processo, cita-se o arquiteto austríaco Adolf Loos, que recebe destaque neste artigo devido à sua fundamental atuação crítica em prol do Modernismo e contra a situação cultural e artística na qual se encontrava a Áustria no período. Assim, este texto tem como objetivo analisar alguns dos pensamentos norteadores da obra de Loos que proclamavam a necessária queda do ornamento em prol do estabelecimento do Modernismo, visto ter sido ele uma das forças essenciais para algumas mudanças ocorridas na Arquitetura e no *Design* austríaco, nas décadas iniciais do século XX.

Para tanto, este estudo terá como subsídio elementar a análise de textos publicados por Adolf Loos, que permitem compreender a essência do pensar de um arquiteto que, apesar de viver em um ambiente favorecedor de tendências artísticas ecléticas, encontrava-se influenciado por correntes modernistas germinadas em outros países da Europa e até mesmo da América. Aditivos essenciais para aguçar seu pensamento e fomentar sua luta contra o ornamento.

Todavia, antes de se examinarem alguns dos escritos redigidos por Loos, serão indicadas pontuais ideias de personalidades atuantes entre os séculos XVIII e XIX, em prol de se demonstrarem alguns prenúncios favorecedores da gênese de correntes modernistas que, em Adolf Loos, tiveram um de seus mais significativos expoentes. Ressalta-se, contudo, a impossibilidade de se tratar todos aqueles que, de algum modo, contribuíram para se repensar o uso do ornamento na Arquitetura, o que condicionou a seleção de poucos nomes como do abade Jean-Louis de Cordemoy, John Ruskin e Alôis Riegl.

## Precedentes que sedimentaram o pensamento de Adolf Loos

A repulsa ao ornamento balizou manifestações daqueles que clamavam por mudanças estéticas na área da Arquitetura e do *Design*, visto que surgiam conceitos que demonstravam a importância de se considerarem as propriedades dos novos materiais e a funcionalidade dos objetos como princípios elementares dos projetos. Desse modo, a Arquitetura e o *Design* se converteram, ao longo do século XIX e nas décadas iniciais do século XX, em importantes indicadores do contexto social e cultural. Refletindo, a partir deles, os anseios e as características do gosto de uma burguesia em crescimento.

Sobre o assunto, é de conhecimento que o uso do ornamento na Arquitetura foi tema de questionamentos desde o início do século XVIII. Nesse momento, despontavam ideias reformadoras, como as defendidas pelo abade Jean-Louis de Cordemoy (1655-1714) que, em 1706, na publicação "*Nouveau traité de toute l'architecture*", fez observações a respeito da função estrutural que tinham alguns elementos ao longo da história da Arquitetura, chamando a atenção para as edificações barrocas e neoclássicas nas quais esses mesmos elementos foram utilizados injustificadamente, sem desempenharem função estrutural e servindo como destaques decorativos. Como contraponto a suas críticas a respeito do uso de ornamentos na Arquitetura, Cordemoy ressaltou as peculiaridades de construções góticas, nas quais as colunas se apresentavam destituídas de ornamentos, sobressaindo-se seu aspecto estrutural, assegurando, segundo sua opinião, bom-senso e praticidade ao projeto. Para Jean-Louis de Cordemoy muitas construções não necessitavam de ornamentos, pensamento esse que, amadurecido, seria defendido, passados cerca de dois séculos, pela corrente modernista.

Outras manifestações contrárias ao uso do ornamento foram empreendidas após serem publicados os escritos de Jean-Louis de Cordemoy, ainda que não tenham conseguido grande abrangência em um mundo tomado por tendências neoclássicas que, em alguns casos, eram utilizadas para revestirem a edificação de funções ideológicas. Visto que os mecenas das grandes construções deixavam de ser a Igreja, o Estado e os grandes aristocratas, passando a contar com financiamento da burguesia que, à época, ascendia e se consolidava como classe dominante, cujos referenciais estéticos suscetíveis de demonstrar a projeção social e econômica adquirida, permaneceram vinculados às formas e estilos que, durante muito tempo, simbolizaram o poder das classes abastadas. Nesse contexto, surgiram prédios destinados ao uso público que demandavam praticidade e funcionalidade para instalar escolas, mercados, cemitérios, prefeituras, mas que ainda contavam com aplicação de ornamentos que nem sempre eram necessários às funções e atividades que abrigariam essas edificações.

Imbuídas nessa áurea, vieram outras iniciativas de alguns pensadores. Entretanto grande destaque tiveram para o nascente discurso moderno, em meados do século XIX, as reflexões de John Ruskin (1819-1900) referentes às apropriações, por ele consideradas indevidas, do uso do ornamento na arquitetura. Conforme

citado por Paim (2000, p. 27), considerava Ruskin que a indústria produzia objetos cujos ornamentos neles constantes eram destituídos de características de originalidade, que seriam possíveis, tão somente, ao gênio criativo do artesão, capaz de transformar variados materiais em objetos de elevado caráter ornamental, frutos das peculiaridades criativas determinantes do ofício.

Todavia a engajada aplicação de conceitos modernistas acon-teceria, posteriormente, no amadurecido ensaio “La lámpara del sacrificio” (RUSKIN, 1944), no qual John Ruskin investigou a aplicação do ornamento na arquitetura como componente imprescindível à contemplação de um edifício, definidor de sua plástica, de seu tempo e de seu fim. Opinião válida também para o ornamento fruto do trabalho artístico, executado pelas mãos do artista, no intuito de transformá-los em peças únicas, ideia presente em suas reflexões iniciais e que persistiriam ao longo de suas discussões sobre o tema. Por outro lado, Ruskin criticava a aplicação de ornamentos produzidos industrialmente na arquitetura e nos objetos (PAIM, 2000, p. 26), visto que não se tratavam de trabalhos oriundos da criatividade do artesão e de sua capacidade de transformar a matéria-prima conforme sua imaginação. O que, segundo Ruskin (1944), acarretava aos objetos industrializados a perda de sua essência e de seu caráter de novidade.

Sobre o tema, conheceria o mundo o texto “Problems of style: foundations for a history of ornament”, de Alöis Riegl (1993), no qual o autor demonstrou posição relativamente próxima ao pensamento de Ruskin. Abordando de modo sistêmico as questões referentes ao uso do ornamento no decorrer da história da Arquitetura, apontando ser o ornamento destituído de sentido quando deixava de ter valores simbólicos que pudessem lhe atribuir significado (RIEGL, 1993, p. 50). Todavia Riegl (1993) chamava a atenção para o adorno que não tinha nenhum sentido e, mesmo assim, recobria toda e qualquer superfície, desvinculando-se de seu caráter artístico e convertendo-se em decoração, cujo pressuposto inicial era impedir o vazio, preenchendo-o com detalhes ornamentais, em uma demonstração do que ele chamaria de *horror vacui*.

Paralelo às ideais de Ruskin e Riegl, outros pensadores analisaram os problemas que envolviam o uso de adornos na Arquitetura e no *Design*. Questionando desde o uso do ornamento como componente desvinculado de função aos manifestos de médicos ingleses, que repudiavam o uso de adornos em hospitais, por questões de assepsia. Nos objetos industrializados, os ornamentos geraram discussões de cunho econômico: apesar de elevarem as vendas, oneravam a fabricação dos produtos com aumento no gasto com materiais e processos.

Em corrente similar, o arquiteto norte-americano Louis Sullivan criticava o uso de adornos na arquitetura quando aplicados à massa arquitetônica depois de concluída a construção de sua estrutura. Para Sullivan, o uso do ornamento se justificava quando derivado do mesmo conceito inicial que produziu a arquitetura, legítimo também quando aplicado em prédios que carregavam em si o conceito de obra de arte, pois, nesse caso, o ornamento era elemento fundamental para conferir à arquitetura o *status* de objeto artístico, ao passo que seu uso como adorno poderia oca-

sionar a banalização da estética do edifício (PAIM, 2000, p. 54). Entretanto, conforme lembra Paim (2000), Sullivan não se colocava contrário ao uso de ornamentos na arquitetura moderna:

*Embora tenha condenado a ornamentação praticada levemente, Sullivan jamais associou a modernidade à interrupção das práticas ornamentais. Isso seria como barrar um extraordinário potencial de expressão e criatividade da arquitetura moderna (Paim, 2000, p. 57).*

Nos Estados Unidos, em meio a essas questões, as vantagens abertas pelo desenvolvimento industrial e crescimento econômico potencializaram o avanço de conceitos modernistas que surgiam e abriam portas para experimentações inovadoras materializadas nos projetos de arquitetos como Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright. Na Europa, o cenário também era de mudanças, principalmente com o impulso dado pela atuação de movimentos que protagonizavam a reforma das artes aplicadas. Na Inglaterra, por exemplo, despontavam conceitos que foram intensamente empregados no desenvolvimento de produtos industrializados e que favoreceram, progressivamente, a emancipação inglesa em relação ao uso do ornamento.

A atuação da Inglaterra abriu precedentes para movimentos como o *art nouveau* belga, entre 1892-1894, com os trabalhos iniciais de Victor Horta e Henry Van de Velde e, posteriormente, com sua disseminação na França. Como citado pelo próprio Van de Velde (1963), os ensinamentos ingleses foram fundamentais para renovação do ornamento e dos modos de se conceberem as artes decorativas (VAN DE VELDE, 1963, p. 23). Assim, o *Art Nouveau*, ainda que de certa forma preso ao uso do ornamento, preocupou-se não apenas em utilizá-lo como sobreposição à forma estrutural, como meros acabamentos ornamentais, mas sim pelo uso justificado do adorno em estreita correspondência com sua possível função. Uma correlação que contribuiu para se alcançar o conceito de arte total, em que a arquitetura, o *design* e a ornamentação se integravam, produzindo conceitos estéticos e formais para a produção de um todo, no qual os materiais e a estrutura arquitetônica se fundiam para compor o plano decorativo.

Foi na busca por essa modernidade que a Alemanha também empreendeu tentativas que visavam a integrar o artesanato com a indústria, culminando esse processo na fundação da *Deutscher Werkbund*, por Henry Van de Velde, Peter Behrens, entre outros. A *Deutscher Werkbund* tinha como objetivo alcançar uma produção industrial aliada às potencialidades criadoras dos artistas, para elevar a qualidade dos produtos, em uma ação semelhante à ocorrida na Inglaterra. Toda essa movimentação proporcionou à Alemanha grandes avanços que refletiram na forma, na função e na aplicação de novos materiais aos produtos industrializados. Motivando também empreitadas que propagavam o fim do ornamento e a importância de se buscar a integração da arte e do trabalho artesanal, de modo que se pudesse garantir uma produção em escala industrial de qualidade.

Toda essa efervescência, além de agitar o cenário vigente, encabeçou a síntese do pensamento modernista e foi, certamente, terreno fecundo para debates acerca dos rumos

que tomaria a Arquitetura e o *Design*. No tangente a essas questões, a Alemanha, os Estados Unidos e a Inglaterra já demonstravam significativo desenvolvimento. Entretanto outros países europeus apresentavam dificuldades em encontrar novas direções projetuais referentes à Arquitetura e ao *Design*, para que pudessem se situar na nascente Modernidade. Pois o mundo, a Arte e a Arquitetura se reestruturaram e não mais era pertinente uma mentalidade oitocentista, sendo o rompimento com o ornamento uma ação necessária, visto que ele já se encontrava em adiantado estágio de declínio. Sobre esses aspectos, o importante entendimento das questões que envolviam o fazer artístico e a produção industrial suscitou a necessidade de dissociação entre as artes aplicadas e as artes maiores, conceitos esses custosos ao entendimento da cultura que impregnou o século XIX, mas necessários para o despontar do Modernismo.

Nessa situação, encontrava-se a Áustria: presa às amarras do ecletismo que não mais era capaz de subsidiar a Arte, a Arquitetura e a produção industrial. Esse quadro gerou o engajamento da secessão, movimento semelhante ao *art nouveau*, que teve em Otto Wagner e Joseph Hoffmann seus representantes de maior destaque. Todavia, seria com a contribuição do arquiteto austríaco Adolf Loos que a Áustria conseguiria amadurecer o processo de assimilação do Modernismo.

## Adolf Loos: a luta contra o ornamento

A obra de Loos é marcada pelo gênio de um arquiteto cuja produção projetual não foi de vulto se comparada à sua atuação crítica, que, por sua vez, é delineada pelo ardente desejo de reestruturar a Arquitetura e o *Design* austríacos. Esse sentimento permeia toda a produção de Loos, por ser ele grande opositor às tradicionais bases estéticas que sedimentavam a Arquitetura e o *Design* na Áustria, ainda vinculados às decantes formas ecléticas que barravam o país de assimilar o Modernismo.

O pensar de Loos foi disseminado, a sua época de atuação e influência, em seus diversos textos de elevado teor crítico que expunham sua posição de repúdio ao ornamento. Nesses ensaios, demonstrava Loos a necessidade de se banir o ornamento como precondição, essencial, para o desenvolvimento do Modernismo. Uma vez que o ornamento era visto por ele como retardador de uma sociedade esbanjadora e atrasada,<sup>3</sup> retrógrada em suas atitudes, costumes e preferências, mantenedora de experiências e modos ultrapassados que deveriam ser superados para que a Arquitetura e o *Design* austríacos encontrassem novos caminhos.

Conforme demonstrava Loos (2004a), as condições nas quais se encontrava a Áustria foram patrocinadas e incentivadas pela decadente nobreza austríaca, que usufruía das estéticas ecléticas por acreditar que eram formas simbólicas que poderiam reforçar sua imagem e poder.

Foi Loos um crítico observador dos acontecimentos que proporcionaram a alguns países despontar em meio às tendências modernistas que surgiam, o que o estimulou e contribuiu para soli-

3. Para Loos (2004b, p. 94), quanto mais atrasado um povo for, mais esbanjadora será a sua ornamentação e a sua decoração.

dificação de seu pensamento crítico. Essas considerações foram alimentadas, principalmente, por algumas viagens por ele empreendidas à Inglaterra e aos Estados Unidos. Momento quando ele entrou em contato com os avançados desenvolvimentos social, cultural e artístico nos quais se encontravam esses países, principalmente diante das produções de ponta da Escola de Chicago. Dessas culturas, Loos extraiu fundamental contribuição que engendrou suas reflexões acerca das retrógradas condições culturais vividas pela Áustria no período. O que lhe incitou a travar sucessivos atos de combate ao ornamento. Essa militância foi, para a Áustria, importante contributo para a construção da estética arquitetônica moderna, demonstrando o pensar coevo diante da crise do ornamento que teve início em meados do século XIX e se solidificou na virada para o século XX.

Assim, Loos compreendia a necessidade de imposição da essência modernista diante de conceitos já decadentes, que não mais subsidiavam princípios de funcionalidade que emergiam como preceitos norteadores do projeto arquitetônico, do objeto industrializado e do asseio da decoração. Esses conceitos, se somados, possibilitariam evitar objetos, produtos e edifícios de plástica equivocada, descontextualizados esteticamente do presente, remetentes de um passado não mais possível em que o ecletismo, como acreditava Loos, foi o agente de seu próprio fim. Loos descreveu esse ecletismo presente na arquitetura e nos objetos austríacos como vestimenta supérflua, enfeite sem função, adorno desnecessário.<sup>4</sup>

Essas informações ratificam as ideias de Loos e seu combate ao ornamento como parte de um importante fragmento da história da Arquitetura que contribuiu para o entendimento da formação da consciência modernista, ainda que seu pensamento tenha sido orientado por correntes de influência norte-americana e inglesa (LOOS, 2004a).<sup>5</sup>

Loos não se cansou de proclamar que culturas evoluídas se encontravam em avançado estágio de desenvolvimento, porque conseguiram abolir o ornamento de suas produções (LOOS, 2004b), e que, na Áustria, a potencialização de uma mentalidade modernista e o desenvolvimento econômico eram prejudicada em prol da manutenção de estruturas tradicionalistas que se encontravam presas a pensamentos estéticos já ultrapassados. Para ele, o adorno era responsável por elevar os custos de produção dos objetos e de execução do projeto arquitetônico. Ideias essas que, segundo Loos (2004b), foram propagadas pela Academia de Belas Artes em Viena, que divulgava entre seus alunos práticas projetuais que consideravam o ornamento elemento necessário para manutenção de conceitos plásticos ecléticos.

Além disso, ressaltava Loos que o adorno não poderia ser mais visto como símbolo de beleza: os conceitos estéticos entraram em crise e decaíram no gosto e toda forma de resistência em se adaptar às novidades que surgiam, andavam na contramão da modernidade e impediam a Áustria de se posicionar em pé de igualdade a outros países que já haviam se emancipado das travas do ornamento. Talvez, como considerava Loos (2004b), recorria-se ao uso do ornamento como

4. "Não temos nenhuma arquitetura, temos casas que estão vestidas. É como se disséssemos: não a uma cadeira e sim a uma cadeira vestida" (LOOS, 2004a, p. 211, tradução nossa) ["No tenemos ninguna arquitectura, tenemos casas que están vestidas. Es como si dijésemos: no a una silla pero sí a una silla vestida"].

5. "Sempre me sinto feliz por ter vivido por muito tempo na América e na Inglaterra" (LOOS, 2004a, p. 210, tradução nossa) ["Siempre me siento contento por haber vivido largo tiempo en América y en Inglaterra"].

demonstração do temor do vazio e por isso, pela existência desse sentimento ainda presente no consciente criador de muitos arquitetos, é que se espalhava pela paisagem urbana o adorno supérfluo. Reflexão que se aproxima do pensamento de Alöis Riegl (1993) ao falar do *horror vacui*.

*O homem moderno, o homem com o atual autodomínio, não precisa do ornamento – pelo contrário, ele detesta-o. Nenhum dos objetos a que chamamos modernos tem ornamento. Depois da Revolução Francesa, todas as nossas roupas, máquinas, artigos em pele e todos os artigos de uso diário deixaram de ter ornamentos, exceto os objetos femininos – mas isso é outra história. (LOOS, 2004b, p. 251).*

Não poupou Loos críticas aos fatos que lhe foram contemporâneos. Desses foi o *art nouveau* incisivamente questionado por ele, principalmente no que se referia ao conceito de arte total propagado pelos seguidores do movimento e que passaram a influenciar a arquitetura e a decoração do período. Adolf Loos (2004a) criticava que os direcionamentos do *art nouveau* impediam que o proprietário do imóvel interviesse no espaço arquitetônico de acordo com suas necessidades e práticas cotidianas, deixando-se vencer por conceitos e planejamentos que desconsideravam o habitar humano como experiência pessoal que implicaria em constantes e sucessivos processos de adaptação. A esse respeito, Loos publicou o texto “De um pobre homem rico” (2004a), no qual ele repudiava os projetos de Henry Van de Velde por constarem nesses trabalhos os direcionamentos arquitetônicos, decorativos e até mesmo o mobiliário que comporiam a edificação, em prol de se fazer a plena integração de todas as partes envolvidas, uma constante busca do *art nouveau* pela obra de arte total.

Sobre a Arquitetura, Adolf Loos escreveria algumas dezenas de textos, entretanto desperta a atenção um texto de 1924 (LOOS, 2004a, p. 202-213), no qual ele enfatizou a necessidade de se pensar no caráter social da Arquitetura. Reflexões essas norteadoras da Arquitetura moderna e que seriam amplamente utilizadas por arquitetos como Le Corbusier e também fizeram parte das formulações dos arquitetos vanguardistas da União da República Socialista Soviética. Nessa região, a Arquitetura social veio a ser preocupação por volta de 1926, quando a revista AC (Arquitetura Moderna), divulgada pela OSA (Sociedade dos Arquitetos Contemporâneos), chamava a atenção para necessidade de se repensarem as questões sociais das quais deveriam se ocupar a Arquitetura. Conforme Benevolo (2009, p. 521), essas iniciativas seriam compreendidas, na prática, por meio da publicação da revista AC, no ano de 1926, quando foram propagadas as novas tendências sociais para moradia.

*Os arquitetos ainda estão por compreender a profundidade da vida, para pensar sobre suas necessidades até às últimas consequências, para ajudar aos mais fracos socialmente, para criar – e ser possível – o maior número de moradias com objetos utilitários perfeitos, e nunca inventar novas formas (LOOS, 2004a, p. 213, tradução nossa).<sup>6</sup>*

6. “Los arquitectos están para comprender la profundidad de la vida, para pensar sobre las necesidades hasta las últimas consecuencias, para ayudar a los más débiles socialmente, para crear – a ser posible – el mayor número de viviendas con perfectos objetos utilitarios, y nunca para inventar nuevas formas” (LOOS, 2004a, p. 213).

De toda forma, as críticas de Loos não contribuíram apenas para o desenvolvimento da Arquitetura moderna austríaca, mas também influenciaram a produção de produtos industrializados, sobretudo quando esses objetos eram desenvolvidos sob a influência dos conceitos estéticos do *art nouveau* e da secessão. Segundo ele, o excesso de adornos aplicados aos objetos não demonstrava nenhuma relação ao atendimento de questões práticas e funcionais, em um momento que se esperava do *Design* produtos que privilegiassem as questões de uso e não somente demarcações referentes às novidades estéticas (LOOS, 2004b, p. 171).

Sobre esse assunto, é interessante o contraponto feito por Loos (2004a) diante da situação paradoxal vivida pelo *Design* na Inglaterra e na Alemanha, o que refletia a situação de desenvolvimento que se encontravam esses dois países. Para ele, o alemão pensava no objeto e em sua estética, valendo-se do ornamento como componente essencial do produto, ao passo que os ingleses concebiam o produto como objeto funcional. Sendo esta a essencial característica que despertava a atenção da burguesia austríaca para o mobiliário inglês: móveis simples e discretos, nos quais sobressaía o caráter de funcionalidade (LOOS, 2004b, p. 19). No entendimento de Adolf Loos, a praticidade dos objetos era a essência do espírito moderno, portanto a beleza de um produto se relacionava ao seu grau de utilidade e ao aperfeiçoamento de seu uso.

*No entanto, os ingleses têm um fato, uma cama, uma bicicleta para cada situação. Para eles, o melhor é que é o mais belo. Por isso é que, tal como os gregos, escolhem o melhor fato, a melhor cama, a melhor bicicleta. As mudanças na forma não correspondem a uma busca pela novidade, mas ao desejo de aperfeiçoar ainda mais aquilo que já é melhor, pois o objetivo não é o de dar uma nova poltrona a nossa época, mas a melhor (LOOS, 2004b, p. 170).*

*O espírito moderno exige, antes de tudo, que o utensílio doméstico seja prático. E uma vez que o que não é prático está sempre inacabado, também não poderá ser belo. Em segundo lugar, o espírito moderno exige a verdade absoluta. Eu já disse acima que a imitação, a pseudoelegância, está finalmente, graças a Deus, a ficar de fora de moda. Em terceiro lugar, exige simplicidade. (LOOS, 2004b, p. 23)*

Para tanto, de acordo com o pensar de Adolf Loos (2004b, p. 208), era necessário estabelecer as devidas distinções entre artesanato, obra de arte e *design* e, nesse sentido, desvincular dos objetos utilitários a aura de obras de arte. Assim, ele propunha conceitos elucidativos que pudessem instruir sobre a área de atuação de cada um desses segmentos e o resultado que se esperava de suas produções. Essas considerações vieram a público em 1920, no texto "Arte e Arquitetura":

*Não existe arte industrial, arte aplicada. É a indústria quem produz os objetos que são de uso e que se deterioram. [...] Mas a obra de arte, em contraposição, não ficará deteriorada pelo uso. É eterna. Não deve servir*

*para nenhum uso prático, a fim de não perder seu valor. Deve ter o tempo necessário para cumprir sua missão. [...] A obra de arte industrial, após ser utilizada, é abandonada e ridicularizada [...]. Parece impossível a uma mulher achar bonito um chapéu passados dez anos. A obra de arte industrial passa de moda (LOOS, 2004a, p. 159, tradução nossa).<sup>7</sup>*

A consciência do que seria cada um dos segmentos acima descritos possibilitou a Loos especificar o que se esperava dos profissionais que se dedicavam ao projeto de *design*, uma vez que ainda não eram compreendidas as separações e limites existentes entre o trabalho artístico, o artesanal e o *design*. "As pessoas que inventam tais ornamentos são chamadas de *designers*. Está bem que elas não inventam nada, mas compõem os ornamentos de acordo com a moda e a procura" (LOOS, 2004b, p. 253).

Assim, fundamentais foram as contribuições de Loos para o caminho que trilharia o *Design* industrial, uma vez que suas indicações a respeito dos objetos industrializados podem ter influenciado transformações que marcariam, posteriormente, as experimentações da Bauhaus. Visto que a Arquitetura e o *Design* na Alemanha, país que gerou a Bauhaus, foram corriqueiros alvos de críticas emendadas por Loos. Podendo ter sido ele, direta ou indiretamente, decisiva influência para que a Alemanha tomasse iniciativas em prol de se projetar o *Design* moderno que influenciou gerações subsequentes de *designers*.

Por fim, no tangente ao *Design*, das várias contribuições feitas por Loos, não se pode deixar de mencionar sua observação referente às cargas culturais que impregnavam o *Design* e que fazem dos objetos um indicativo da cultura na qual ele foi gerado. Demonstrando que o uso de um determinado objeto pode estar relacionado aos hábitos e necessidades das pessoas de uma região, às condicionais geográficas existentes, entre outros fatores que condicionam a forma, a estética do objeto e a narrativa que ele pode contar sobre os seus prováveis usuários.<sup>8</sup>

O pensar de Loos, apesar de vinculado a uma ótica modernista, pode ser trazido para a atualidade, em um mundo no qual as fronteiras foram dissolvidas diante das possibilidades fornecidas pelas novas tecnologias e de um intenso processo de internacionalização que possibilita o intercâmbio de produtos sem praticamente limites de barreiras geográficas. Assim, ainda é necessário considerar, à luz da Contemporaneidade, quais fatores culturais, sociais e econômicos podem coexistir nos projetos de *Design*, de modo que possam ultrapassar fronteiras contando a outros povos um pouco da história, do meio cultural e das demandas de seus usuários, fatores esses que serviram como precondição para seu desenvolvimento.

## **Loos, Hoffmann e Otto Wagner: algumas considerações sobre o tema**

Constantes foram as críticas de Loos a alguns de seus contemporâneos.<sup>9</sup> Entre estes, citam-se Joseph Hoffmann e Otto Wagner, nomes de destaque no setor da Arquitetura e do *De-*

7. "Pero no existe arte industrial, arte aplicado. Es la industria quien produce los objetos que se emplean y que se deterioran. [...] Pero la obra de arte, en cambio, no debe quedar deteriorada por el uso. Es eterna. No debe servir para ningún uso práctico, a fin de no perder nada de su valor. Debe tener el tiempo necesario para cumplir su misión. [...] La obra de arte industrial, tras haberse utilizado, es abandonada y ridiculizada por la posterioridad. Le parece imposible a una mujer haber encontrado hermoso tal sombrero de hace diez años. La obra de arte industrial pasa de moda" (LOOS, 2004a, p. 159).

8. "Todos os objetos de uso diário nos contam qualquer coisa sobre os costumes e o caráter de um povo" (LOOS, 2004b, p. 82).

9. "Existem homens que têm gostos ante modernos, que são retardatários, atrasados da humanidade: não querem ser de seu tempo" (LOOS, 2004a, p. 159, tradução nossa) ["Hay hombres que tienen gustos anti modernos, que son retardatarios, rezagados de la humanidad: no quieren ser de su tiempo"].

*sign* na Áustria e que estavam à frente dos mais importantes projetos que por ora eram executados no país.

As indisposições de Adolf Loos contra Hoffmann e Wagner foram engajadas por considerar que os trabalhos por eles realizados não representavam a Modernidade, e o vínculo que mantinham com o passado prejudicava o estabelecimento da Arquitetura moderna na Áustria. A esse respeito, Loos (2004b, 218-222) criticava o envolvimento de Joseph Hoffmann com a *Deutscher Werkbund*, visto que, para Loos, os membros dessa associação projetavam mudanças que seriam possíveis, tão somente, a partir do momento que os objetos fossem desenvolvidos com base na evolução do tempo, da cultura e da assimilação da contemporaneidade e não apenas movidos pelos interesses de uma associação que aspirava por tais mudanças.

*O Werkbund quer continuar a fabricar para sempre as coisas que não estejam no estilo da nossa época, e isso é mau. No entanto, diz Muthesius que é através da cooperação com o Deutscher Werkbund que deve ser encontrado o estilo da nossa época. [...] Isso é trabalho desnecessário – nós já temos o estilo da nossa época! Ele existe onde quer que o artista, ou seja, o membro da Associação, não tenha metido o nariz até hoje (LOOS, 2004b, p. 219).*

Loos não discursava contra as fundamentações norteadoras da *Deutscher Werkbund*, uma vez que ele considerava importante o desenvolvimento da indústria que poderia ocorrer a partir das iniciativas da associação. Contudo, Adolf Loos chamava a atenção para impossibilidade de se substituir a cultura coeva por outra, como proclamavam alguns membros da *Werkbund*. As metas de se encontrar, em novas formas, um estilo para o presente eram, ao ver de Loos (2004b, p. 218-222), um grande equívoco, visto que essas novas formas já existiam e estavam disponíveis para ser utilizadas nos projetos de Arquitetura e *Design*. Certamente Loos identificou alguns outros problemas na atuação da *Deutscher Werkbund* relacionados aos métodos que subsidiavam os direcionamentos projetuais da associação, principalmente no tangente à desvinculação dos objetos industrializados do caráter de peças de arte. Sobre o tema, lembra Benevolo (2009, p. 376) que alguns membros da *Werkbund* eram a favor da padronização, outros da liberdade do projeto, e alguns a favor de se embutirem nos objetos qualidades artísticas.

Além disso, outros contratempores contribuíram para acirrar a rivalidade de Loos contra Hoffmann, iniciadas as indisposições entre eles quando Hoffmann se posicionou contrário à escolha de Adolf Loos para realizar o projeto de um espaço no edifício da Secessão, em Viena. Acreditava Loos que a postura de Joseph Hoffmann era movida por atitudes conservadoras, que almejavam a manutenção de uma estética arquitetônica vinculada ao passado e pelo receio das intervenções modernistas que Loos poderia efetuar. A partir desse momento, foram incisivos os embates de Loos contra Hoffmann, principalmente as inúmeras críticas de que a obra de Hoffmann era produzida sob a influência de Otto Wagner.

De fato, os projetos de Wagner e de Hoffmann, apesar de proclamarem a negação da tradição na qual se encontrava presa a

Arquitetura austríaca, não conseguiram romper com o uso de aspectos plásticos e destoavam das tendências modernistas que por ora surgiam. Os projetos de Wagner, que certamente influenciaram por algum tempo os trabalhos de Hoffmann, mantinham referenciais estéticos e ornamentais vinculados ao classicismo. Sobre esses aspectos, lembra Benevolo que essas permanências eram alimentadas, por exemplo, pela manutenção de elementos composicionais tradicionais, como “planimetrias simétricas e isoladas, do deslocamento costumeiro dos elementos decorativos, porém reconduz, de preferência, os efeitos plásticos para superfície” (BENEVOLO, 2009, p. 292), pelo uso de arcos lisos, colunas sem capitéis, por exemplo, na fachada da igreja de Steinhof, projetada por Wagner (BENEVOLO, 2009). Tais permanências na arquitetura austríaca do período apontam a presença de estéticas passadas nos projetos dos arquitetos, o que pode ser entendido, em hipótese, como um método por eles encontrado para assegurar aos projetos arquitetônicos elementos vinculados à tradição, evitando aguçar críticas de uma sociedade que, culturalmente, ainda se encontrava presa ao passado.

Entretanto as profundas mudanças pelas quais passaram, posteriormente, os projetos de Hoffmann levaram Loos a declarar, no texto “Acerca de Josef Hoffmann” (1931) (LOOS, 2004b, p. 277-279) a superação dessa rivalidade. Justificando Loos suas críticas a Hoffmann por ter ele, em alguns momentos de sua carreira, prejudicado a luta contra o ornamento. Conforme Loos (2004b), as mudanças ocorridas nos projetos de Hoffmann eram frutos de sua influência, o que o possibilitou desenvolver uma obra desconectada do passado, cuja ausência de ornamentos eram demonstrativos da integração de seus projetos com a Contemporaneidade. De fato, essas transformações podem ser percebidas em trabalhos como o Sanatório de *Purkersdorf* (1904-1908), onde Hoffmann (GRESLERI, 1983) adota uma nova concepção projetual que caminhava em direção à Arquitetura racionalista e que seria por ele trabalhada em projetos posteriores, através da aplicação de elementos padronizados, uso de peças pré-fabricadas, economia construtiva e o abandono do uso de ornamentos. Todavia, apesar de Hoffmann superar em seus projetos preceitos composicionais e estéticos clássicos, como o fez no Sanatório de *Purkersdorf*, não soube ele eliminar a rígida simetria que ainda fazia parte de seus trabalhos. Problemática essa que também era uma constante em diversos projetos de arquitetos austríacos atuantes no período.

*Aposto que Hoffmann não teria sequer a coragem de expor uma fotografia dos seus trabalhos mais antigos – e não há qualquer dúvida de que estes são só seus. A partir dessa visita de estudo, todos os seus trabalhos apresentam influências minhas. E de que maneira! Uma poltrona passa a ser uma caixa forrada; um bule de chá passa a ser um cubo prateado (LOOS, 2004b, p. 279).*

Em meio ao nascer dessa Arquitetura modernista, alguns projetos elaborados por Loos rompiam com o passado e apontavam toda influência assimilada diante dos preceitos expostos pela Escola de Chicago, pela produção inglesa e por movimentos críticos ensaiados desde as reflexões de Ruskin. O que fez de Adolf

Loos peça fulcral no processo de assimilação do Modernismo na Áustria, ainda que não tenham sido numerosos seus projetos.

Assim, coexistem na prática projetual de Loos alguns dos conceitos por ele defendidos. A exemplificar, cita-se o projeto do Café Museu (1899), um dos primeiros trabalhos por ele realizado no qual as paredes se destacam pela ausência de ornamentos e a iluminação se transforma em prol das tendências modernas para o setor, o que suscitou julgamentos negativos à época, segundo Lustenberger (1998). O estranhamento causado pelo projeto do Café Museu e as novidades nele impressas demonstram Adolf Loos implantando seu ponto de vista diante da Arquitetura e do *Design* de interiores moderno, um mostruário do que seria o novo conceito para projetos de interiores, nos quais a ausência de ornamentos e o arrojo da iluminação elevariam, em destaque, a massa arquitetônica. As interpretações de Loos acerca do Modernismo que o circundava para a elaboração do projeto do Café Museu foram motivadas, também, por estar o prédio do Café próximo à sede da Secessão vienense, lugar onde Loos fora proibido de expor suas ideias.

No projeto da Casa Steiner (1910), Loos enfrentou diversos problemas com a municipalidade vienense quando questionado sobre o dimensionamento da fachada, assunto esse que poderia ter ocasionado o impedimento de se prosseguir a execução da obra. Tudo isso devido às inovações da proposta apresentada, em que a moderna Arquitetura se fez representar levando a Viena as novidades em voga em outras regiões da Europa, mas que, para a cultura vienense, ainda estavam por se estabelecer. As polêmicas geradas acerca da Casa Steiner foram tantas que é provável ter Adolf Loos, contraditoriamente, plantado trepadeiras no entorno para dominar o espaço da fachada, de modo que suavizasse a ausência de ornamentos. Tal constatação tem como precedente fato similar que ocorreu quando Loos projetou uma casa em Viena, entre 1921-1923, e teve de realizar o mesmo procedimento, de plantar a mesma espécie de trepadeira, para cobrir as paredes brancas da fachada da casa, como garantia de não ter sua obra embargada. Essa exigência, conforme Paim (2000, p. 76), foi imposta pelos representantes da comunidade local, que temiam uma catástrofe estética gerada pela ausência de ornamentos.

Das demais contribuições de Loos para a concepção da Arquitetura moderna, podem-se citar os conceitos espaciais por ele estabelecidos, concretizados no Raumplan, que posteriormente seriam sintetizados por Le Corbusier. O Raumplan (LAMERS-SCHÜTZE, 2003, p. 674) é um modo de organização dos espaços internos da arquitetura por meio do jogo e da interlocução de diferentes alturas que se organizavam, produzindo ambientes deslocados um do outro pela interposição de volumes conjugados e distribuídos pela caixa arquitetônica, conforme a finalidade de seu uso. Esse modo de trabalhar a organização espacial na Arquitetura pôde ser utilizado por Loos diante de seu conhecimento sobre as produções da Arquitetura anglo-saxônica. Dos edifícios projetados por Loos que carregam esse conceito, cita-se a Casa Moller (1927-1928), constituída por um bloco cúbico, onde foram embutidos cubos de tamanhos variados, adicionados à construção, conjugando a área interna em diferentes níveis e planos que visavam a diferenciar os espaços conforme a função dos ambientes.

Por fim, relembra-se o empenho de Loos na luta contra o ornamento, o que reforça sua contribuição para o desenvolvimento dos conceitos modernistas que à época emergiam e incidiram reflexos no *Design* e na Arquitetura vienense do período. Aspectos tão importantes para que prosperasse a cultura, a economia e a sociedade que, ainda, permanecia presa às amarras de um passado cujo ecletismo marcaria o surgir de uma nova concepção estética. Nesse sentido, consideram-se as reflexões de Adolf Loos como parte dos substratos de um momento de crise que assolava o mundo no tangente à Arquitetura, ao *Design* e à necessidade de mudanças nesses setores, já articuladas por outros países que saíram em posição vanguardista no concernente a esses aspectos.

Foi, certamente, a crítica de Loos um dos últimos embates decisivos para o necessário estabelecimento do Modernismo que na Arquitetura se fez presente e repercutiu nas artes aplicadas, em que a abstinência de adornos nos produtos industrializados fazia parte das necessidades de se implementar toda tecnologia em materiais e técnicas de processos que estavam disponíveis para uso, mas que exigiam uma nova forma de se pensar e produzir o *design*. Assim, a Modernidade se estabeleceu nos grandes centros europeus, fez decair o ornamento e impulsionou o mundo para o Modernismo, sendo Adolf Loos uma das figuras que, de algum modo, contribuiu para esse processo.

## Referências

- BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 2. ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2004.
- GRESLERI, Giuliano. **Josef Hoffmann**. Tradução de Mariuccia Galfetti, Fernando Pereira Cavadas. México: Gustavo Gili, 1983.
- LAMERS-SCHÜTZE, Petra (coord.). **Teoria da Arquitectura: do renascimento até nossos dias**. Tradução de Maria do Rosário Paiva Boléo. Köln: Taschen, 2003.
- LOOS, Adolf. Adolf Loos: escritos II, 1910–1931. In: OPEL, Adolf; QUETGLAS, Josep (orgs.). Madri: Biblioteca de Arquitectura El Croquis, 2004a.
- LOOS, Adolf. **Ornamento e crime**. Tradução de Lino Marques. Lisboa: Codovia, 2004b.
- Lustenberger, Kurt. **Adolf Loos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- PAIM, Gilberto. **A beleza sobre suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- RIEGL, Alöis. **Problems of style: foundations for a history of ornament**. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- RUSKIN, John. **Las siete lámparas de la arquitectura**. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.
- Van de Velde, Henry. **Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe**. Berlin: Cassirer, 1963.

Recebido em: 03/11/2015  
Aprovado em: 15/12/2015