

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

Moda na Construção (do Discurso) da Arquitetura — de 1898 a 1944

Ana Francisca Cardoso de Jesus

M

2024



Moda na Construção (do Discurso) da Arquitetura – de 1898 a 1944

Ana Francisca Cardoso de Jesus

Sob orientação de Cristina Emília Ramos e Silva

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Dissertação de Mestrado Integrado
Porto, 2024

Agradecimentos

Agradeço à professora e orientadora Cristina Emília Silva pela imensa disponibilidade e dedicação durante todo o processo de elaboração desta dissertação.

À minha família, em especial à minha mãe, ao meu pai, ao Manel e aos meus avós, pelo apoio incondicional, principalmente ao longo do percurso académico.

Aos meus amigos, em particular à Eliana pela amizade e pelo contributo na concretização deste trabalho.

Aos meus colegas e amigos da faculdade, principalmente à Tatiana, companheira ao longo de todo o curso, e à Beatriz, pela amizade e apoio nesta fase final.

A presente dissertação tem como objeto a análise da presença de argumentos da moda na discussão sobre arquitetura. Centra-se nas reflexões de Adolf Loos e de Bernard Rudofsky. O intervalo de tempo analisado decorre entre 1898 e 1944, por serem os anos da publicação dos artigos “A Moda Masculina” e “Moda de Senhora”, de Loos, e da exposição “Are Clothes Modern?” de Rudofsky, respetivamente. São também considerados Otto Wagner, pela possível influência em Loos, e outros seus contemporâneos, como Josef Hoffmann, que também se envolveram nesta discussão.

O método consiste na análise de fontes primárias, complementada pelo estudo do trabalho de autores contemporâneos onde a temática é abordada. A biografia dos protagonistas é utilizada na medida da contextualização da conceção das reflexões.

Desta forma, demonstra-se que a moda serviu igualmente o discurso dos arquitetos modernos, como daqueles que criticavam este movimento. Através da análise dos discursos de Adolf Loos e Bernard Rudofsky como exemplos representativos, ao longo da dissertação procede-se a uma reflexão acerca das convicções de ambos, colocando em confronto os argumentos que os levam a adotar visões distintas acerca da arquitetura ideal para servir a sociedade, sendo estudado o papel da moda neste processo.

O objetivo deste trabalho é reavivar a importância da moda no discurso sobre a arquitetura, contribuindo para que se reconheça a disciplina como fator importante de reflexão teórica. Assim, pretende-se contribuir para a reconstituição da complexidade da teoria da arquitetura, que, com o passar do tempo, se cristaliza em versões simplistas, por eliminação de alguns dos temas que a integram.

This dissertation analyses the presence of fashion arguments in the discussion of architecture. It focuses on the reflections of Adolf Loos and Bernard Rudofsky. The time span analysed is between 1898 and 1944, as these are the years of publication of Loos' articles "Men's Fashion" and "Ladies' Fashion", and Rudofsky's exhibition "Are Clothes Modern?", respectively. Also considered are Otto Wagner, for his possible influence on Loos, and other contemporaries of his, such as Josef Hoffmann, who were also involved in this discussion.

The method consists of analysing primary sources, complemented by the study of the work of contemporary authors where the theme is addressed. The biographies of the protagonists are used to contextualise the design of the reflections.

In this way, it is shown that fashion also served the discourse of modern architects, as well as those who criticised this movement. By analysing the speeches of Adolf Loos and Bernard Rudofsky as representative examples, throughout the dissertation we reflect on their convictions, confronting the arguments that lead them to adopt different visions of the ideal architecture to serve society, and studying the role of fashion in this process.

The aim of this work is to revive the importance of fashion in the discourse on architecture, helping to recognise the discipline as an important factor in theoretical reflection. The aim is to help reconstitute the complexity of architectural theory, which over time has crystallised into simplistic versions by eliminating some of the themes that make it up.

Índice

	Introdução	13
	Estado da Arte	17
01	A contribuição da moda para a construção (do discurso) da arquitetura moderna: Adolf Loos	25
	Evolução da Sociedade	26
	Sobre Josef Hoffmann	29
	Moda masculina como simplicidade exemplar	33
	Moda feminina como o não exemplo	35
	Cultura inglesa e americana	37
	Reforma do vestuário	41
	Relação com o passado	48
	Artesãos	49
	Arquitetura	52
	Antecessores: Otto Wagner	61
	Evolução da sociedade	62
	Arquitetura e arte	64
	Relação com o passado	66
	Os discursos de Adolf Loos e de Otto Wagner em confronto	67
02	A contribuição da moda para a construção (do discurso) de uma das vertentes críticas à arquitetura moderna: Bernard Rudofsky	71
	Quotidiano da sociedade	73
	Moda masculina e feminina	87
	Cultura americana	90
	Relação com o passado	91
	Artesãos	95
	Arquitetura	96
03	Os discursos de Adolf Loos e de Bernard Rudofsky em confronto	105
	Considerações Finais	109
	Referências Bibliográficas	111
	Créditos de Imagens	119

Através da curiosidade despertada pelas disciplinas da arquitetura e da moda, foi evoluindo o nosso entusiasmo pelo seu estudo, em paralelo com a crescente tomada de consciência do papel que o universo arquitetônico ocupa na sociedade. Circunstâncias que se revelaram os principais impulsionadores de reflexão acerca da presença da moda no mundo da arquitetura.

Neste sentido, o objeto da presente dissertação consiste na identificação de argumentos relacionados com a disciplina da moda na construção do discurso sobre a arquitetura. Através da investigação, demonstra-se que a moda serviu igualmente o discurso dos arquitetos modernos como daqueles que criticavam este movimento, sendo analisados os discursos de Adolf Loos e Bernard Rudofsky, respetivamente, como exemplos representativos. A originalidade da dissertação consiste na colocação em confronto da produção teórica destes arquitetos, relacionada com a moda. O período a que dedicamos maior atenção é entre 1898 e 1944, uma escolha fundamentada na análise das obras dos arquitetos mencionados, nomeadamente, naquelas que se demonstraram mais relevantes para a investigação. São eles, os artigos “A Moda Masculina” e “Moda de Senhora”, escritos por Adolf Loos em 1898 e a exposição “Are Clothes Modern?”, de 1944, de Bernard Rudofsky. São ainda considerados Otto Wagner e outros pela contemporaneidade e pela abordagem da moda nos seus discursos.

O objetivo é reavivar a importância deste argumento no discurso sobre a arquitetura que, entretanto, se canonizou, mas que, neste processo, obliterou o tema da moda. Pretende-se, com esta dissertação, contribuir para que se impeça o apagamento da moda como fator importante de reflexão na arquitetura.

Entende-se pertinente a abordagem pormenorizada do tema por permitir ganhar consciência sobre as formas de construção do conhecimento, deixando alertas para eventuais preconceitos que o possam contaminar. Não exclusivamente aqueles imediatamente relacionados com questões de género, muito presentes no desenho da moda e na sua discussão na relação com a arquitetura na primeira metade do século XX, mas também com o próprio tema em si. De uma forma não declarada, parece que a moda é considerada um fator menor, efêmero, superficial e de pouca relevância para entrar na argumentação de uma disciplina como a arquitetura. A abordagem da moda na construção deste discurso contribui para a não simplificação da teoria da arquitetura, oferecendo uma porta de entrada para a conceção cultural da sociedade de cada arquiteto em cada momento, que forçosamente se reflete nas suas obras, repercutindo-se novamente na construção cultural da sociedade.

Assim, partindo das fontes primárias, isto é, dos textos dos arquitetos em foco nesta dissertação, de forma a explicitar as suas conceções, volta-se aos trabalhos de autores contemporâneos, como Mary McLeod,

Leila Kinney, entre outros, que se dedicaram a esta relação entre arquitetura e moda, principalmente nos anos 90. Os títulos dos escritos permanecem, ao longo do texto, referidos na língua em que foram lidos, enquanto que as citações se encontram por nós traduzidas, quando necessário. Alerta-se que algumas das imagens apresentadas ao longo da dissertação poderão não conter a melhor qualidade gráfica, devido à sua antiguidade.

De forma a alcançar os objetivos propostos realiza-se, primeiramente, uma contextualização do estado atual do conhecimento acerca do tema em questão. Em seguida, estrutura-se a dissertação em três momentos. Os dois primeiros coincidem com a análise do discurso de Adolf Loos e Bernard Rudofsky, respetivamente, através da leitura e análise de escritos de sua autoria, tendo sido selecionados os de maior pertinência para o estudo da temática, assim como através da observação crítica de alguma da sua arquitetura e demais projetos que consideramos relevantes. Ambos os momentos são estruturados de forma equivalente, com exceção da abordagem do discurso de Otto Wagner. O terceiro momento é dedicado à comparação das convicções de Loos e Rudofsky.

Dentro dos dois momentos mencionados, cada um deles dedicado a um dos arquitetos, procede-se à seleção de um conjunto de tópicos de relevo tendo em conta os seus discursos, permitindo-nos compreender e comparar as convicções de ambos. No caso de Adolf Loos é, primeiramente, analisada a preocupação do autor com a evolução da sociedade, investigando-se o papel da moda e da arquitetura neste processo, uma vez que o arquiteto estabelece uma associação entre estas e o progresso civilizacional. Em seguida, é explorada a relação e divergências entre Adolf Loos e Josef Hoffmann, arquiteto contemporâneo, tendo em conta que a arquitetura de Hoffmann é um tema bastante presente nos escritos de Loos, o que contribui para a compreensão dos ideais do autor.

Posteriormente, é abordada a moda masculina e a moda feminina, estas desenvolvidas em diferentes tópicos, dado que Adolf Loos tece considerações distintas sobre ambas. Logo após, investiga-se a visão de Loos no que refere à cultura inglesa e à cultura americana, povos que o autor exalta nos seus textos. Neste sentido, são, ainda, explorados momentos marcantes para a moda, verificando uma possível influência para os textos de Loos, nomeadamente, o Movimento da Reforma do Vestuário, de 1850, que teve lugar na América.

A relação com o passado e a visão acerca do trabalho dos artesãos, entre eles, do alfaiate, são os dois tópicos seguintes, consistindo em temas presentes na escrita do autor, e que revelam de uma forma clara o seu pensamento relativamente à arquitetura e à moda. Pelo dito, de forma a compreender se os princípios defendidos por Loos nos seus escritos, são por ele aplicados na sua obra arquitetónica, procedeu-se ao estudo da arquitetura de Adolf Loos, particularmente, aquela destinada a acolher empresas e lojas de moda, consistindo num outro tópico.

A análise do discurso de Otto Wagner, um dos antecessores de Loos relativamente à discussão da relação arquitetura e moda, será também considerada, por consistir numa possível influência no pensamento de

Adolf Loos, procedendo-se a uma comparação entre a ideologia de ambos os arquitetos.

Relativamente a Bernard Rudofsky, ao invés do que se verifica no capítulo dedicado a Adolf Loos, opta-se por abordar, primeiramente, a visão do arquiteto no que toca ao quotidiano da sociedade, e não ao seu futuro, por ser essa a perspetiva de Rudofsky. Em seguida, é desenvolvida, num tópico comum, a moda dedicada quer ao sexo feminino quer ao masculino, tendo em conta a posição do arquiteto em relação ao tema, que não as distinguia.

Também para compreender a posição de Rudofsky, a cultura americana, a relação do arquiteto com o passado e a sua visão acerca do trabalho dos artesãos voltam a ser relevantes, sendo assim possível fazer uma comparação com o discurso de Adolf Loos. Por fim, é efetuada uma análise de uma obra arquitetónica de Bernard Rudofsky, atestando se este materializa as ideias defendidas na sua obra teórica.

Como referido, na terceira parte deste trabalho procede-se a uma reflexão acerca dos discursos de Loos e de Rudofsky, a partir dos tópicos selecionados, colocando em confronto os argumentos que os levam a adotar as suas visões acerca da arquitetura ideal para servir a sociedade.

A dissertação termina com uma conclusão, onde são sintetizados os pontos principais da investigação e tecidas as considerações finais resultantes da análise dos mesmos.

Pela investigação e leitura de dissertações de mestrado realizadas anteriormente por estudantes da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, que trazem para a discussão a relação entre a arquitetura e a moda, constata-se um foco do estudo na evolução da relação entre as duas áreas a partir da análise da cenografia de desfiles de moda e do estudo de edifícios de lojas de grandes marcas de moda projetados por arquitetos, sendo aprofundado, nalguns dos trabalhos, a importância da comunicação do edifício para o sucesso da marca.¹ Além destes tópicos, a primeira dissertação a abordar a temática na referida instituição de ensino, desenvolve o estudo do tema a partir do confronto entre a linguagem e processos de trabalho de um arquiteto e de um estilista, assim como o comportamento dos materiais nas duas áreas.²

Nas dissertações de mestrado apresentadas noutras instituições de ensino, nacionais e internacionais, o mesmo se verifica, com a parceria entre arquiteto e marca de luxo a revelar-se um tema comum, tomando o papel de arquitetura promocional.³ O interesse pela similitude entre os processos de trabalho dos profissionais das duas áreas mantém-se, assim como a abordagem das influências e materiais comuns quer à arquitetura, quer à moda.⁴

É, também, de salientar o interesse dos alunos pelo fenómeno da globalização, de forma a avaliar o impacto e consequências dos avanços tecnológicos, a que assistimos diariamente, nas duas áreas, avaliando questões como o consumismo e estratégias de marketing e ainda a semelhança entre a aparência de edifícios e de vestuário.⁵ A investigação sobre de que forma a globalização tem impacto no modo como se faz arquitetura, é também sustentada pela relação de arquitetos a marcas de moda de luxo.⁶

Identificamos, num dos trabalhos, uma interpretação mais prática da temática, onde a própria autora cria uma coleção de moda baseada na arquitetura, segundo o Minimalismo, apoiando-se em autores como Adolf

1. LAMELA, Maria, "A Arquitectura da Moda. Entre o Efémere e o Permanente", Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2020;

GOMES, Denise Monteiro, "Arquitectura: algumas relações com a área de publicidade e moda", Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2013.

2. PEREIRA, Luísa Maria Dias, "Arquitectura e Moda", Prova final de Licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2005/06.

3. CARVALHO, Cátia, "Arquitectura e Moda: Pontos de Contacto e Influências", Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior - Departamento de Engenharia Civil e Arquitectura, Covilhã, 2011;

FERNANDES, Ana Luísa, "Colaboração OMA | Prada | AMO. Branding arquitetónico. Identidade, experiência, iconicidade", Dissertação de Mestrado, Instituto Superior Técnico de Lisboa, Lisboa, 2018.

4. CHINWENDU, Amadi, "Architecture + Fashion: A study of the connection between both worlds", Dissertação de Mestrado, Nottingham Trent University, 2014.

5. MIRANDA, Catarina, "Arquitectura como Moda: Uma analogia dos mecanismos e da forma", Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.

6. ALUSTIZA, Jimena, "Arquitectura y moda. Formas de Arte Público", Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de Belgrano, Belgrano, 2007.

Loos e Le Corbusier.⁷ Uma outra investigação conduz o tema para a análise da relação entre Adolf Loos e Henry van de Velde com a moda, explorando como as suas ideias relativamente à arquitetura foram transpostas para o mundo da moda.⁸

Após esta investigação, verificamos que nenhuma das dissertações de mestrado a que tivemos acesso, aborda a relação arquitetura e moda da maneira como aqui o propomos, e de forma tão pormenorizada, demonstrando-se evidente a intenção dos alunos em estudar a forma como a arquitetura influencia a moda, e não o contrário, como faremos ao longo do texto.

Na década de 90 do século passado, alguns autores, maioritariamente de origem norte-americana, como Mary McLeod, Leila Kinney e Mark Wigley, levaram a cabo estudos sobre a relação entre arquitetura e moda. Além dos trabalhos individuais, os referidos autores escreveram, em conjunto com Deborah Fausch e outros, “Architecture: In Fashion” de 1994, publicação que teve origem numa conferência com o mesmo nome, realizada três anos antes pela Escola de Arquitetura da Universidade de Princeton.⁹

O discurso de Mary McLeod, no artigo “Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity” de 1994, aponta para uma análise da moda como componente fundamental para a discussão e definição da arquitetura moderna, explorando a visão de Adolf Loos, assim como os discursos de personalidades antecessoras, como Otto Wagner, Charles Baudelaire e Gottfried Semper, mas também contemporâneas de Loos, como Le Corbusier. Questões de género têm, também, uma forte presença ao longo do texto, assim como o desejo de emancipação do sexo feminino e preocupação com o papel da mulher no mundo arquitetónico.¹⁰ Ao longo desta dissertação, dedicamo-nos mais profundamente à comparação do discurso de Adolf Loos e de Otto Wagner do que o efetuado por McLeod ao longo do artigo. Por sua vez, Mark Wigley dirige a sua investigação para o papel da parede branca na arquitetura moderna, identificando nesta uma relação, não só com a moda, mas também com a nudez, explorando, maioritariamente, os discursos de Adolf Loos e de Le Corbusier.¹¹

Já Leila Kinney, em 1999, num dos seus artigos a que chamou “Fashion and Fabrication in Modern Architecture” opta por relembrar o grande número de arquitetos da era moderna que desenharam peças de roupa, abordando, também, alguns dos escritos sobre moda que os mesmos realizaram, referindo, ainda, de forma sucinta, a exposição “Are Clo-

7. LEAL, Marta, “Design de Moda e Arquitectura: Uma coleção segundo conceitos arquitetónicos e uma estética minimalista”, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

8. MARRERO, Helena, “Henry van de Velde and Adolf Loos: Reflection on Architecture and Fashion at the Turn of the Century”, Dissertação de Mestrado, Edinburgh School of Architecture and Landscape Architecture, Edimburgo, 2022.

9. FAUSCH, Deborah et al, “Architecture: In Fashion”, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994.

10. MCLEOD, Mary, “Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity”, Architecture: In Fashion, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994, pp. 38-123.

11. WIGLEY, Mark, “White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture”, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995.

thes Modern?”, de Bernard Rudofsky, relacionada com o tema. Ao longo do texto, a autora faz uma síntese dos mencionados artigos de McLeod e Wigley.¹²

Também Beatriz Colomina, em 1992, se debruçou sobre questões relacionadas com o vestuário, no âmbito da edição de “Sexuality & Space”. Esta publicação engloba um conjunto de artigos, nos quais a preocupação central é o género e a sua relação com o espaço, para o qual Colomina contribui com uma análise das representações de projetos domésticos, especialmente de interiores, de Adolf Loos e Le Corbusier, no artigo intitulado “The Split Wall: Domestic Voyeurism”.¹³ Colomina não abandonou a investigação sobre as convicções de Loos, ainda que por outro prisma, tendo produzido um outro artigo, em 2010, com o título “Sex, Lies and Decoration: Adolf Loos and Gustav Klimt”, publicado na *Thresholds*, revista produzida pelo Departamento de Arquitetura do MIT (Massachusetts Institute of Technology).¹⁴ Aqui, através dos escritos do arquiteto, Colomina aborda a relação de Adolf Loos com os membros da Secessão Vienense, em particular com Klimt, figura que Colomina considera melhor exemplificar as tendências do movimento, questionando porque razão o arquiteto nunca lhe dirigiu diretamente as suas críticas, ao contrário do que fazia com outros nomes ligados à Secessão. No âmbito da análise de Colomina à crítica que Adolf Loos tece à Secessão Vienense, a autora analisa questões ligadas ao género, referindo que o arquiteto identifica uma ligação entre o movimento e o sexo feminino. A mesma autora foi, em 2016, responsável pela reedição de “Das Andere”, revista de Adolf Loos, em que o próprio aborda, entre diversos temas, a moda.¹⁵

Em 2004, também Patrizia McBride resume, num pequeno artigo, dois dos escritos de Adolf Loos relacionados com a moda, demonstrando, de forma sucinta, alguns dos argumentos do arquiteto, que considera serem representativos do seu ideal de modernidade, comparando a visão de Loos acerca do ornamento austríaco com a do escritor Karl Kraus, seu contemporâneo.¹⁶

Um pouco inexplicavelmente, os referidos trabalhos não parecem ter feito escola, nem deixado marcas nas teorias desenvolvidas contemporaneamente sobre aquelas arquiteturas. A partir deste período, encontramos pouca documentação relativamente à temática, obtendo apenas documentos em que os autores se limitam a reproduzir o conhecimento já adquirido, não adicionando informação. Identificamos como um desses casos o artigo escrito em 2014 por João Araújo e Lara Barbosa, da Universidade de São Paulo, no âmbito do 11o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design.¹⁷

12. KINNEY, Leila W., “Fashion and Fabrication in Modern Architecture”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, n. 3, *Architectural History* 1999/2000, setembro 1999, pp. 472-481.

13. COLOMINA, Beatriz, “The Split Wall: Domestic Voyeurism”, *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1992, pp.73-128.

14. COLOMINA, Beatriz, “Sex, Lies and Decoration: Adolf Loos and Gustav Klimt”, *Thresholds*, n. 37, janeiro 2010, pp.70-81.

15. COLOMINA, Beatriz, “Das Andere (The Other)”, Lars Muller Publishers, Zurich, 2016.

16. MCBRIDE, Patrizia C., “In Praise of the Present: Adolf Loos on Style and Fashion”, *Modernism/modernity*, Vol. 11, n. 4, The Johns Hopkins University Press, novembro 2004, pp. 745-767.

17. ARAÚJO, João, BARBOSA, Lara, “História da Moda e História da Arquitetura: do frívolo ao efêmero”, 11o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, Universidade de São Paulo, 2014.

Bradley Quinn, em “The Fashion of Architecture” de 2003, aborda de uma forma abrangente a relação entre ambos os meios, não investigando o tema do mesmo ponto de vista dos autores dos anos 90. Examina antes as ideias, técnicas e materiais utilizados por designers e arquitetos contemporâneos de renome, de forma a explorar a sua partilha em ambas as áreas, que se verificam cada vez mais comuns. Analisa como os designers de moda são influenciados pela arquitetura na criação de vestuário, e também os arquitetos influenciados pela moda, na conceção de edifícios.¹⁸

Assim, fica demonstrada a originalidade da dissertação, por fazer uma análise comparativa entre discursos sobre moda que servem tanto a arquitetura moderna, como a crítica a esta, com foco na investigação do trabalho de Adolf Loos e de Bernard Rudofsky. Esta comparação não foi objeto tão detalhado de nenhum dos autores referidos.

A presença da Moda no discurso arquitetónico é recorrente desde o final do século XVII até metade do século XIX, contudo, segundo Mary McLeod, é no final deste último que este cenário se torna uma constante.¹⁹ Manteremos o foco da investigação na primeira metade do século XX, onde encontramos ecos dessa perspectiva. Iremos analisar o pensamento dos arquitetos Adolf Loos (1870-1933) e Bernard Rudofsky (1905-1988), em particular através dos seus discursos, onde os arquitetos expressam as suas convicções acerca da disciplina, recorrendo a uma correlação entre a arquitetura e o mundo da moda. Nesta época, a criação de vestuário tornou-se um aspeto da reavaliação da arquitetura doméstica moderna, da decoração e da interioridade, numa tentativa por parte dos arquitetos de definir a estética moderna, servindo-se, assim, da moda e do seu vocabulário para ajudar a pensar a arquitetura.²⁰ Leila Kinney afirma-o, relativamente ao período moderno, e nós estendemos o fenómeno ao período pós-moderno. Como dizíamos, estes factos encontram-se plasmados no discurso de Adolf Loos e de Bernard Rudofsky.

19. MCLEOD, Mary, "Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity", *Architecture: In Fashion*, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994, p.45 - Professora de Arquitetura na Universidade de Columbia, em Nova Iorque.

20. KINNEY, Leila W., "Fashion and Fabrication in Modern Architecture", *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, No. 3, *Architectural History* 1999/2000, setembro 1999, pp.472, 473.

A contribuição da moda para a construção (do discurso) da arquitetura moderna: Adolf Loos

Loos, nascido em Brno, na atual República Checa, iniciou o seu percurso em estudos de arquitetura, em 1889, na Universidade de Dresden, na Alemanha, que não chegou a terminar, interrompido pela visita à Exposição Mundial de Chicago, de 1893.²¹ Foi nesse ano que Loos iniciou a sua permanência nos Estados Unidos da América, que se prolongou por três anos, onde se instalou, primeiramente, em Filadélfia e, mais tarde, em Chicago, St. Louis e Nova Iorque.²² Após a passagem pela América, onde trabalhou em diversas áreas, entre elas a do jornalismo, o arquiteto voltou ao continente europeu, com destino a Viena, onde começou a trabalhar para o arquiteto austríaco Carl Mayreder.²³ Fundou o seu próprio estúdio já em 1898, iniciando a sua atividade arquitetónica a solo.²⁴ Ao longo da carreira, Loos não só se dedicou à prática profissional, construindo obras arquitetónicas, como foi realizando variados ensaios que constituem um veículo primordial na exposição das suas convicções.

O arquiteto escreveu e publicou mais de uma centena de artigos em jornais e revistas, nos quais aborda os mais diversos tópicos. Verificamos nos seus textos, obtidos através do acesso a fontes primárias, não só a análise de matérias ligadas à arquitetura, como aos materiais de construção, revestimentos e acústica, mas também relacionados com o design, de mobiliário e objetos do quotidiano, e com a moda, tendo utilizado alguns desses textos para dissertar sobre a sociedade austríaca.

No total, são 10 os artigos de Loos que abordam a moda, tanto feminina como masculina, sendo desenvolvidos, no âmbito da última, temas como o calçado, os chapéus e a roupa interior. Concentramo-nos em três dessas publicações, que têm maior relevância para a investigação e análise do tema em questão. “A Moda Masculina” é uma delas, artigo de 1898, inserido num conjunto de textos que Loos realizou para o jornal viense *Neue Freie Presse*, acerca da moda destinada ao sexo masculino. Analisaremos, também, “Moda de Senhora”, artigo que os investigadores acreditam ter sido elaborado no mesmo ano, embora seja desconhecido o seu local de publicação. E, ainda, “Ornamento e Crime”, um dos mais célebres artigos de Adolf Loos, tendo origem numa palestra do arquiteto, apresentada pela primeira vez em janeiro de 1910, na Associação Académica de Literatura e Música, em Viena.²⁵ Tendo sido inicialmente publicado em francês, no ano de 1913, na revista parisiense *Les Cahiers d’aujourd’hui*,

21. OPEL, Adolf, QUETGLAS, Josep, “Adolf Loos: escritos 1897-1909”, tradução de Alberto Estévez et al, *El Croquis*, Madrid, 1993, p.7.

22. OPEL, Adolf, QUETGLAS, Josep, Op. Cit., p.7.

23. OPEL, Adolf, QUETGLAS, Josep, Op. Cit., p.7.

24. OPEL, Adolf, QUETGLAS, Josep, Op. Cit., p.7.

25. LONG, Christopher, “Ornament, Crime, Myth, and Meaning”, *Architecture: material and imagined: Proceedings of the 85th ACSA Annual Meeting and Technology Conference*, ACSA Press, 1997, p.440.

foi apenas em 1929 que o artigo chegou ao público na língua alemã, por via do jornal Frankfurter Zeitung, em virtude do colóquio de Frankfurt acerca da união internacional para a nova construção.²⁶ Recorremos ainda a outras publicações de Adolf Loos, não diretamente relacionadas com a moda, sempre que necessário.

A seleção dos artigos “A Moda Masculina” e “Moda de Senhora” para análise reside no motivo de ambos os artigos constituírem dois dos primeiros escritos de Adolf Loos, além de transmitirem de uma forma clara as ideias do autor relativamente ao tema em questão. Por sua vez, em “Ornamento e Crime” verifica-se uma síntese do pensamento de Loos sobre a vida moderna, já numa fase mais avançada da carreira, e na qual a moda se mantém presente no seu discurso, revelando-se uma mais valia para a compreensão da temática em estudo e da evolução do pensamento do arquiteto.

Evolução da Sociedade

A partir da leitura de “Ornamento e Crime”, é de notar que a preocupação de Adolf Loos com a evolução da sociedade é de particular relevância na sua escrita, sendo que, entende que a arquitetura e o vestuário de um povo se tornam um meio para avaliar o nível de desenvolvimento de determinada sociedade. Esta evolução é definida, no entender de Loos, pela maior ou menor aplicação de ornamento nos edifícios, vestuário e objetos do quotidiano utilizados pelos cidadãos.

Em “Ornamento e crime”, o autor expressa o seu pensamento acerca da questão da ornamentação, explicando que o essencial não sai de moda, enquanto que o dispensável, ou seja, o ornamento, se desatualiza rapidamente.²⁷ É neste sentido que o autor compara o abandono do ornamento com a evolução humana e civilizacional, concluindo que *“a evolução cultural é proporcional ao afastamento do ornamento em relação ao utensílio doméstico”*²⁸. Raciocínio que Loos sustenta nas primeiras páginas de “Ornamento e Crime”, onde escreve acerca do processo de crescimento do ser humano, abordando as transformações por que passa, desde o nascimento. Afirma que uma criança não possui princípios nem obrigações morais, enquanto que um adulto já o tem, daí agirem de formas distintas.²⁹ Circunstância que o arquiteto utiliza para realizar uma analogia, afirmando que um comportamento é considerado natural quando realizado pelo Papua, mas não quando produzido pelo cidadão moderno.³⁰

26. LONG, Christopher, Op. Cit., p.441.

27. “Ornamento e Crime” in LOOS, Adolf, “Ornamento e Crime”, tradução de Lino Marques, Cotovia, Lisboa, 2004, p.230. (obra original publicada em 1913)

28. “Ornamento e Crime” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.224.

29. “Ornamento e Crime” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.223.

30. “Ornamento e Crime” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.224.

Deduzimos que o autor considera o abandono do ornamento uma consequência natural do crescimento e evolução do ser humano, em paralelo com a evolução da sociedade. A evolução da sociedade faz com que um comportamento que outrora foi aceite, atualmente não o seja, daí Adolf Loos referir, no ensaio, algumas das atitudes do Papua, Homem primitivo, que julga naturais para o contexto do seu povo, mas que o arquiteto considera tratar-se de um crime na civilização moderna. Pelo que se conclui que Adolf Loos considera que o ato de ornamentar seria um comportamento inaceitável no presente.

Pelas suas palavras terem sido recebidas com desagrado pelo público, como o próprio autor afirma, dizendo que “as reações foram de tristeza e de desânimo”³¹, o arquiteto visa o Estado, em particular o austríaco, por considerar que este contribui para o escasso progresso civilizacional a que se assiste no país. Segundo Adolf Loos, esta entidade ajudou a reatuar o ornamento, algo que, em séculos passados, a humanidade havia superado.³² Acrescenta que o objetivo do Estado é manter uma sociedade pouco evoluída, travando assim o desenvolvimento do seu povo, pois “um povo submisso é mais fácil de governar do que um povo culto”³³, afirmando, no entanto, que apesar de o adiarem, estes não conseguiram travar a evolução da sociedade.

Considera ainda que se vão desperdiçando meios, devido à necessidade de mais matéria prima, assim como maior tempo despendido para a execução do objeto ornamentado, resultando num prejuízo económico, dos quais os ornamentistas estão conscientes, aproveitando-se economicamente do adorno e da sua rápida desatualização para aumentarem os seus ganhos.³⁴

Verificamos, desta forma, que, além de considerar o ornamento uma forma de manipulação do povo, julgando o seu abandono uma consequência natural da evolução, o autor apresenta argumentos objetivos para defender a sua tese relativamente à abolição do ornamento, identificando na sua utilização desvantagens de cariz económico. Assim, entendemos que a posição de Loos relativamente aos objetos ornamentados é de que são nada mais do que um desperdício, tanto de mão de obra, como de material, culminando num desperdício de capital.

No final de “Ornamento e Crime”, Loos reforça que “a ausência de ornamentação é um sinal de força intelectual”³⁵, afirmando que o homem moderno não desperdiça o seu tempo com as questões do adorno, o que lhe permite focar mais consistentemente noutros temas. São, portanto, inúmeros os momentos em que, ao longo de “Ornamento e crime”, o autor criminaliza de forma veemente o ato de ornamentar. O discurso apresentado ao longo da escrita encontra-se relacionado com o que, no nosso ponto de vista, parece ser a maior inquietação do autor, sendo esta o desenvolvimento cultural da sociedade. No seu entendimento, este está condicionado pela presença de ornamento, tanto no vestuário, como no

31. “Ornamento e Crime” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.224.

32. “Ornamento e Crime” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.226.

33. “Ornamento e Crime” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.226.

34. “Ornamento e Crime” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.230.

35. “Ornamento e Crime” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.234.

mobiliário e nos objetos do quotidiano, criticando ferozmente aqueles que de si discordavam.

No âmbito do estudo da sociedade, a crítica à sociedade austríaca já havia marcado o discurso de Adolf Loos, anteriormente à escrita de “Ornamento e Crime”. O artigo denominado, significativamente, “The Potemkin City”³⁶, por sintetizar o conceito do artigo, que data de julho de 1898, publicado na revista oficial da Secessão de Viena, *Ver Sacrum*, é um exemplo. Neste, Loos critica uma classe social em particular, a burguesia, devido à sua necessidade de exibir um nível de vida superior, apoiando-se num excesso de ornamentação de forma a imitar a classe aristocrática. Neste sentido, satiriza a grande Ringstrasse, avenida localizada no centro de Viena que apresenta modestas habitações burguesas escondidas através de aparatosas fachadas, de grande ornamentação, onde predominam os elementos historicistas, defendendo que a sociedade, em particular o burguês, deveria orgulhar-se do seu próprio estatuto, ao invés de fingir ser algo que não é, pois, *“a pobreza não é uma desgraça. Nem toda a gente pode nascer num solar feudal. Mas fingir algo assim aos nossos semelhantes é ridículo, imoral”*³⁷.

Entendemos que este conceito de adulteração e farsa, a que Adolf Loos se refere, está relacionado com a afirmação de Patrizia McBride, no artigo “In Praise of the Present: Adolf Loos on Style and Fashion”, em que refere que Loos rejeita o ornamento pelo facto deste não favorecer o dia-a-dia do cidadão moderno, portanto, não trazendo qualquer tipo de benefício a nível funcional ao objeto, peça de roupa ou edifício em questão.³⁸ Portanto, qualquer elemento incorporado nos objetos do dia-a-dia deveria ter como objetivo a adequação à vida quotidiana e não o simples propósito de os tornar mais apelativos, pois tornar-se-iam inautênticos. No entanto, segundo Mark Wigley, o arquiteto não defende simplesmente a abolição do ornamento, mas apenas a redução da distinção entre este e a estrutura, criando uma camada intermédia através do complemento entre ambos.³⁹

36. Segundo a lenda, o conceito de aldeia Potemkin remonta a 1787, época em que, a mando do Príncipe Grigory Potemkin, foram erguidas fachadas falsas, nomeadamente na Crimeia, por forma a esconder a realidade existente e impressionar os visitantes com o poder da civilização russa. - DAVID-FOX, Michael, “The Myth of the Soviet Potemkin Village”, *La Russie aux XIXe et XXe siècles: politique intérieure et influences internationales: Séminaire de l'Université Paris, Sorbonne Université e Ecole Normale Supérieure*, 2009.

37. *“La pobreza no es ninguna vergüenza. No todos pueden haber venido al mundo en una noble casa feudal. Pero simular algo así ante los demás es ridículo, es inmoral.”* - LOOS, Adolf, “La Ciudad Potemkinizada” (1898) in OPEL, Adolf, QUETGLAS, Josep, “Adolf Loos: escritos 1897-1909”, tradução de Alberto Estévez et al, El Croquis, Madrid, 1993, p.116.

38. MCBRIDE, Patrizia C., “In Praise of the Present: Adolf Loos on Style and Fashion”, *Modernism/modernity*, vol.11, no 4, The Johns Hopkins University Press, 2004, p. 747.

39. WIGLEY, Mark, “White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture”, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995, p.15.

Por defender que o adorno é rapidamente ultrapassado, Adolf Loos critica alguns dos nomes da arquitetura e do design da época, entre os quais Henry Van de Velde (1863-1957), Josef Hoffmann (1870-1956), Otto Eckmann (1865-1902) e Joseph Olbrich (1867-1908), reprovando a sua obra e a ornamentação que estes lhe aplicam, afirmando que os seus trabalhos não terão futuro nem serão reconhecidos, uma vez que o ornamento já não tem lugar na civilização moderna.⁴⁰

Apesar do autor destacar negativamente alguns dos trabalhos dos seus colegas em “Ornamento e Crime”, constatamos que a arquitetura não tem uma forte presença neste artigo. Esta surge, apenas, através da comparação de edifícios projetados pelos referidos arquitetos com os de sua própria autoria, de forma a ilustrar e sustentar as suas convicções relativamente à ornamentação. É o caso do Café Museum, que abriu portas em Viena, no ano de 1899, e que Adolf Loos dotou de uma grande simplicidade, sendo a madeira o material predominante no interior da cafetaria.⁴¹ (fig.01) Loos considera este espaço, de sua autoria, uma obra intemporal, ao contrário da filial de Viena da fábrica de velas Apollo, obra de Hoffmann e contemporânea do Café Museum.⁴² (fig.02 e fig.03)

Anteriormente ao referido ensaio, Adolf Loos já havia mencionado Josef Hoffmann em diversos dos seus escritos. Ainda no ano de 1898, Loos dedica-lhe um dos seus artigos, intitulado “A Viennese Architect”, publicado na revista *Dekorative Kunst*, onde o autor, apesar de discordar do mobiliário utilizado, tece elogios a duas obras arquitetónicas da autoria de Hoffmann, afirmando que o arquiteto “está a assumir com sucesso velhas tradições”.⁴³ Neste sentido, Loos declara que “tanto o projeto rival do pavilhão da cidade de Viena para a nossa exposição de aniversário como o projeto para os dois blocos de apartamentos em Mehlmarkt são exemplos de uma solução moderna para a questão vienense dos materiais”⁴⁴. (fig.04 e fig.05) Outro texto de Loos em que Hoffmann é tema, mas revelando uma postura distinta face a 1898, é “The Emancipation of Judaism”, artigo do ano de 1900, que Loos utiliza para atacar e criticar os interiores de Hoffmann, afirmando que estes traem os seus proprietários.⁴⁵

No artigo intitulado “Adolf Loos über Josef Hoffmann”, publicado em *Das neue Frankfurt*, no ano de 1931, o autor afirma ter influenciado a

40. “Ornamento e Crime” in LOOS, Adolf, “Ornamento e Crime”, tradução de Lino Marques, Cotovia, Lisboa, 2004, p.229. (obra original publicada em 1913)

41. GRONBERG, Tag, “Coffeehouse Encounters: Adolf Loos’s Café Museum”, *Frauen Kunst Wissenschaft*, n. 32, 2001, pp.22-23.

42. “Ornamento e Crime” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.232.

43. “der mit Hilfe seiner überquellenden Phantasie alten Traditionen...erfolgreich an den Leib rückt.” - LOOS, Adolf, “A Viennese Architect”, *Dekorative Kunst*, Vol.2, 1898, p.227.

44. “Sowohl das Konkurrenzprojekt zum Pavillon der Stadt Wien für unsere Jubiläums-Ausstellung, sowie jenes für die beiden Zinshäuser am Mehlmarkt sind Musterbeispiele für eine moderne Lösung der Wiener Materialfrage.” - LOOS, Adolf, Op. Cit., p.227.

45. “The Emancipation of Judaism” in OPEL, Adolf, QUETGLAS, Josep, “Adolf Loos: escritos I 1897-1909”, tradução de Alberto Estévez et al, El Croquis, Madrid, 1993, p.251.

forma de vestir de Hoffmann. Loos conta que, no ano de 1896, ao observar o vestuário dos seus colegas de profissão, nomeadamente, de Josef Hoffmann, aconselhou-os a despir as suas roupas e passarem a ser clientes da alfaiataria Goldman & Salatsch, seguindo o seu exemplo.⁴⁶ Uns dias mais tarde, conta Adolf Loos, que tendo-se deslocado à mencionada empresa, lhe foi dito que tinham um novo cliente: “Era um professor da Escola de Artes e Ofícios, o seu nome é Josef Hoffmann”⁴⁷. Adolf Loos termina o texto afirmando que ajudou “Josef Hoffmann a vestir o homem cultural europeu: moderno”⁴⁸, contudo, a arquitetura do seu colega de profissão parece não ter sido influenciada pela roupa, uma vez que Loos considera que este adotou “formas de ornamentação mais complicadas, que vieram juntar-se a todos os males”⁴⁹.

Sabe-se que Josef Hoffmann e Adolf Loos se afastaram por conta do primeiro ter impedido Loos de projetar os interiores da sala de reuniões do edifício da Secessão, situação que o último relatou por escrito em “Meine Bauschule”, no ano de 1913.⁵⁰ Esta circunstância leva a crer que a visível mudança de opinião de Loos relativamente ao referido arquiteto, exposta nos artigos acima mencionados, pode ser justificada pelo esfriar das relações entre ambos. Anteriormente ao desentendimento, Josef Hoffmann chegou mesmo a colaborar com Adolf Loos em dois dos seus escritos, ficando encarregue de realizar as ilustrações dos mesmos, sendo um deles o mencionado “The Potemkin City”.

46. LOOS, Adolf, “Adolf Loos über Josef Hoffmann”, Das neue Frankfurt, fevereiro 1931, p.38.

47. “Es ist ein Professor an der Kunstgewerbeschule, er heißt Josef Hoffmann.” - LOOS, Adolf, Op. Cit., p.38.

48. “ich Josef Hoffmann zur Kleidung des europäischen Kulturmenschen verhalf: modern.” - LOOS, Adolf, Op. Cit., p.38.

49. “sind also zu all den Übeln nur noch kompliziertere Formen des Ornamentierens hinzugekommen...” - LOOS, Adolf, Op. Cit., p.38.

50. COLOMINA, Beatriz, “Sex, Lies and Decoration: Adolf Loos and Gustav Klimt”, Thresholds, no 37, janeiro 2010, p.75. - Historiadora e teórica da Arquitetura.



Fig.01. Interior do Café Museum, da autoria de Adolf Loos. (em cima)

Fig.02. Fachada da loja Apollo, da autoria de Josef Hoffmann.

Fig.03. Interior da sala de vendas da loja Apollo, da autoria de Josef Hoffmann.



Fig.04. Paredes para espaço de exposição, da autoria de Josef Hoffmann, 1898.

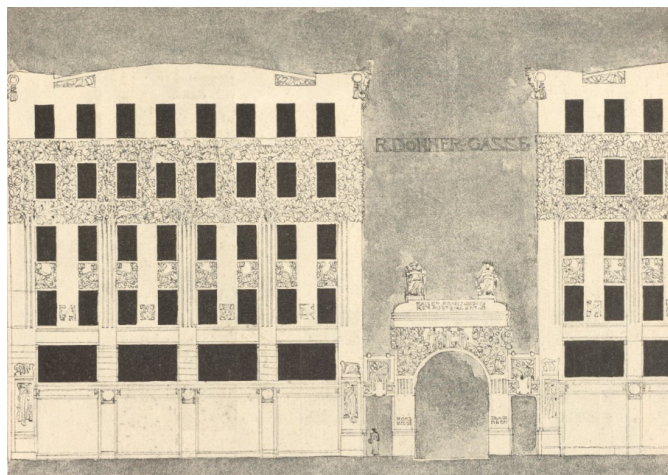


Fig.05. Projeto para dois blocos de apartamentos, da autoria de Josef Hoffmann, 1898.

Para Adolf Loos, a roupa masculina encaixa na perfeição na descrição de simplicidade, defendida pelo arquiteto como modelo de modernidade a adotar pelos cidadãos. Em “A Moda Masculina”, publicação de 1898, anterior à realização do mencionado “Ornamento e crime”, esta posição torna-se clara, onde Loos demonstra que a evolução da sociedade e a evolução do vestuário estão intimamente relacionados. Assim, também a cronologia suporta a nossa tese do contributo da moda para a construção do pensamento de Loos.

Numa fase inicial do texto, Loos critica a Áustria e a Alemanha, onde argumenta que os indivíduos que definem a moda são aqueles que sobressaem, e que Adolf Loos apelida de “pavões”⁵¹, concluindo que *“uma peça de roupa é moderna quando, na mesma esfera cultural, numa dada situação, e na melhor companhia, sobressai o menos possível”*⁵². Estabelecemos uma comparação entre esta posição de Loos relativamente ao vestuário austríaco e a crítica que o arquiteto tece à Ringstrasse, em “The Potemkin City”, artigo realizado dois meses depois de “A Moda Masculina”. Em ambas as ocasiões verificamos uma posição semelhante de Loos, relativamente quer às roupas quer aos edifícios, em que demonstra prezar pela simplicidade e funcionalidade, ao invés da ornamentação. Critica a sociedade austríaca, por esta atribuir valor aos indivíduos que se destacam, através da moda e da arquitetura, e não aos que permanecem na anonimidade.⁵³ Interpretamos esta crítica, também presente em “Ornamento e Crime”, como sendo uma confirmação de que Loos considera a sobriedade e discrição transmitidas pela alfaiataria, uma representação da ideia de modernidade, uma vez que considera que a individualidade do homem moderno *“tornou-se tão forte que já não precisa de exprimi-la através do vestuário”*⁵⁴.

Mary McLeod sintetiza este tópico, afirmando que o artigo “A Moda Masculina” é a demonstração de que, para o arquiteto, o modo de vestir de um indivíduo e a linguagem arquitetónica adequados para a era moderna convergem, verificando-se sem um estilo que se distingue nas diferentes épocas pela sua ornamentação, antes defendendo uma visão em que a moda é pormenorizada e cuidadosamente adaptada, num ideal que se transmite através do anonimato.⁵⁵

Na continuação do artigo “A Moda Masculina”, Loos aborda a exposição colectiva da associação de costureiros de Viena, onde terão sido exibidas peças de profissionais como Ernst Ebenstein, que elogia ao longo

51. “A Moda Masculina” in LOOS, Adolf, in LOOS, Adolf, “Ornamento e Crime”, tradução de Lino Marques, Cotovia, Lisboa, 2004, p.47.

52. “A Moda Masculina” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.46.

53. LOOS, Adolf, “La Ciudad Potemkinizada” (1898) in OPEL, Adolf, QUETGLAS, Josep, Op. Cit., p.114.

54. “Ornamento e Crime” in LOOS, Adolf, “Ornamento e Crime”, tradução de Lino Marques, Cotovia, Lisboa, 2004, p.234. (obra original publicada em 1913)

55. MCLEOD, Mary, “Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity”, Architecture: In Fashion, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994, p.58.

do texto, considerando as criações do alfaiate uma “obra de arte”⁵⁶. Os restantes costureiros e empresas de moda, intervenientes na exposição, nomeadamente A. Keller, Uzel & Sohn, Franz Bubacek, Goldman & Salatsch, Joseph Scalley, Emerich Schönbrumm, Anton Adam, Alois Decker, Alexander Deutsch, Joseph Hummel, P. Kroupa, Emanuel Kuhl, Leopold Kurzweil, Johann Neidl, Wenzel Slaby, Joseph Rosswall e Hartwich mereceram também alguns comentários de Loos, que explicaremos de seguida.⁵⁷ Adolf Loos refere e comenta peças específicas de alguns dos costureiros mencionados, elogiando-as, referindo a qualidade da sua conceção, nomeadamente, em termos de corte e elegância.⁵⁸ No entanto, Loos generaliza, considerando que os costureiros tinham, nesta exposição, uma oportunidade de mostrar todo o seu talento, uma vez que não se viam condicionados pelo desejo dos clientes, ocasião que Loos afirma terem desperdiçado, criticando, por exemplo, os tecidos por eles utilizados.⁵⁹

Ao abordar esta exposição, parece-nos que Loos tece comentários às peças apresentadas pelos costureiros intervenientes como se de um crítico de moda se tratasse, dos quais sobressaem as críticas que lhes dirige, não só em termos de tecidos utilizados, que Loos afirma revelar desconhecimento do material, mas também a nível de corte, afirmando que a maioria das peças expostas se dirigiam aos “pavões”, agradando ao mau gosto dos clientes e não à classe alta e elegante da sociedade.

Por tudo isto, parece-nos claro que Adolf Loos define, ao longo de “A Moda Masculina”, o tipo de indivíduo moderno que tinha em mente para as casas que projetava e para a sociedade que idealizava, consistindo naquele que se veste de maneira a atrair o mínimo de atenção possível, com um vestuário discreto, que lhe permita desempenhar um papel social.⁶⁰ Já Beatriz Colomina havia identificado que as ideias que Loos expõe em “A Moda Masculina” relativamente à anonimidade e sobriedade da roupa estão, para ele, relacionadas com transformações necessárias na sociedade e com o fenómeno de uma cultura metropolitana em crescimento, acrescentando que as suas convicções se aproximam do discurso de Georg Simmel (1858-1918), uma vez que o sociólogo e filósofo alemão defendia que a moda deve consistir numa máscara, protegendo a intimidade do indivíduo perante a sociedade.⁶¹

56. “A Moda Masculina” in LOOS, Adolf, “Ornamento e Crime”, tradução de Lino Marques, Cotovia, Lisboa, 2004, p.49.

57. “A Moda Masculina” in LOOS, Adolf, Op. Cit., pp.49, 50.

58. “A Moda Masculina” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.49.

59. “A Moda Masculina” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.50.

60. “A Moda Masculina” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.45.

61. COLOMINA, Beatriz, “The Split Wall: Domestic Voyeurism”, Sexuality & Space, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1992, p.93.

A relação que Adolf Loos identifica entre a evolução da sociedade moderna e a ornamentação, leva o arquiteto, não só, a considerar a roupa masculina um sinal de progresso, como também a criticar o vestuário das mulheres, desprezando até o sexo feminino, pela associação, na sua essência, ao ornamento. Partindo da leitura de “Moda de Senhora”, identificamos, já à data de elaboração do artigo, escrito no mesmo ano de “A Moda Masculina”, em 1898, quinze anos antes de “Ornamento e Crime”, que a maior preocupação de Loos se prende com a evolução cultural e social, traduzindo-se também numa questão de género.

Em “Moda de Senhora”, Loos reforça que o ornamento tem de ser ultrapassado, criminalizando-o, referindo o Papua, como volta a fazer em “Ornamento e Crime”, e a evolução que considera ter de se verificar na civilização moderna.⁶² Argumenta que é a ornamentação que acentua o desejo provocado pelo vestuário feminino, que ao esconder o corpo da mulher desperta uma curiosidade que se traduz num esforço para atrair o olhar do homem.⁶³ Assim, a crítica ao vestuário feminino torna-se evidente, questionando a sua impraticabilidade e considerando que a sua excessiva ornamentação é negativa, encontrando-se relacionada com a sexualidade e a sua sensualidade.⁶⁴

O modo como o autor inicia a escrita de “Moda de Senhora” ilustra a forma distinta como vê a moda dedicada ao sexo masculino e aquela destinada ao sexo feminino, exclamando: “*Moda de Senhora! Seu horrível capítulo de História e Cultura!*”⁶⁵, seguindo-se uma abordagem à relação da espécie humana com o amor e a sua predisposição para o mesmo, que a seu ver se encontra relacionado com a criação e função do vestuário feminino.⁶⁶

Neste sentido, Loos afirma que as mulheres possuem um único desejo, o de conquistar o amor de um homem, sugerindo que o único motivo pelo qual a mulher começou a esconder o próprio corpo através do vestuário foi, precisamente, para se tornar “*um enigma para o homem, de modo a suscitar no seu coração a ânsia pela solução desse mistério*”⁶⁷, reforçando que “*a mulher nua não atrai o homem - pode até despertar o seu amor, mas não o conseguirá manter*”⁶⁸. Perante isto, Loos acredita que a evolução do vestuário do homem e da mulher é ditada de formas distintas, afirmando que o segundo é apenas motivado pela “*forma como o desejo masculino evolui*”⁶⁹ e que se verifica em constante transformação. Como prova, Loos exhibe a forma como, ao longo da história, os ideais relativamente ao aspeto da mu-

62. “Moda de Senhora” in LOOS, Adolf, “Ornamento e Crime”, tradução de Lino Marques, Cotovia, Lisboa, 2004, p.137.

63. “Moda de Senhora” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.133.

64. “Moda de Senhora” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.133.

65. “Moda de Senhora” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.132.

66. “Moda de Senhora” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.132.

67. “Moda de Senhora” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.133.

68. “Moda de Senhora” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.133.

69. “Moda de Senhora” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.134.

lher se foram alterando, nomeadamente, no ramo da literatura, onde entre o final de 1870 e o início de 1880, a mulher era exaltada pela generosidade e feminilidade adulta, reforçada pelas suas roupas, sendo, mais tarde, a sua juventude a ter um maior destaque, levando a que as suas formas fossem ocultadas através do seu vestuário.⁷⁰

As diferenças que observa, a nível exterior, entre as vestes de ambos os sexos, faz com que Loos afirme que a moda para o homem ultrapassou o passado, uma vez que, enquanto que na moda dedicada ao sexo feminino predominam as saias longas, peças coloridas e ornamentadas, a moda masculina, pelo contrário, deixou para trás os longos vestidos, a cor e a ornamentação, sendo o indivíduo melhor vestido aquele que se traja de acordo com o seu papel social.⁷¹ Identificamos que o facto de o autor considerar ter havido uma estagnação do vestuário feminino, ilustra a forma como o arquiteto vê a ornamentação e a julga prejudicial para o desenvolvimento da sociedade. Para sustentar esta posição, é clara a intenção de Loos em expor a evolução que ocorreu ao longo do tempo relativamente ao vestuário masculino, que em contrapartida, declara não se ter verificado no que respeita às roupas desenhadas para a mulher.

Mais uma vez, parece-nos explícita a convicção do arquiteto de que a evolução da sociedade e a evolução do vestuário estão intimamente relacionados, uma vez que este considera que a roupa da mulher é uma ferramenta utilizada para garantir a subsistência feminina no seio de uma cultura masculina. Adolf Loos termina o texto afirmando que, no futuro, *“não será o apelo à sensualidade, mas a independência económica e espiritual da mulher, conquistada pelo trabalho, a assegurar a sua igualdade em relação aos homens”*⁷². Concluímos através desta afirmação que Loos considera que na data em que a mulher alcançar a sua independência em relação ao homem, o ornamento presente nas suas roupas deixará de ter um propósito, portanto, desaparecerá.

No entanto, segundo Patrizia C. McBride, esta vontade do arquiteto não se encontra relacionada com um desejo da emancipação da mulher, mas sim com motivos puramente económicos, afirmando que a situação atual do sexo feminino se traduzia numa dificuldade para o desenvolvimento da sociedade a esse nível.⁷³ Sugerindo, para isso, alterações à moda feminina, desejando que as mulheres possam ter acesso a um vestuário mais simples e funcional de forma a permitir-lhes ser membros produtivos da esfera pública.⁷⁴ Já Mark Wigley aborda a forma como o arquiteto considera o ornamento um crime, relacionando o que Loos diz em “Moda de Senhora” com o posterior ensaio “Ornamento e Crime”, considerando que, no último, a referência ao crime é de natureza sexual, alargando a crítica da sedução imoral da moda, que havia realizado, à sedução imoral do

70. “Moda de Senhora” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.135.

71. “Moda de Senhora” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.137.

72. “Moda de Senhora” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.139.

73. MCBRIDE, Patrizia C., “In Praise of the Present: Adolf Loos on Style and Fashion”, *Modernism/modernity*, Vol.11, n.4, The Johns Hopkins University Press, novembro 2004, p. 761.

74. MCBRIDE, Patrizia C., Op. Cit., pp.759, 760.

vestuário dos edifícios.⁷⁵ Identificamos que a questão sexual que Wigley refere, apesar de presente em “Ornamento e Crime”, se encontra mais claramente exposta em “Moda de Senhora”.

Cultura inglesa e americana

Algo muito presente no discurso de Adolf Loos é a referência à cultura americana e inglesa, em contraponto com o que o arquiteto identifica como sendo negativo na Áustria e na Alemanha, nomeadamente, no que diz respeito à arquitetura e ao vestuário, onde os arquitetos se vestiam, “*de um ponto de vista americano, como palhaços*”⁷⁶. Esta observação está presente em várias das suas publicações, que referiremos de seguida.

Em “Ornamento e Crime”, relativamente às questões da ornamentação, o arquiteto identifica a América como exemplo de sucesso, onde considera que não se verifica a constante aplicação de ornamento nos edifícios e objetos do dia-a-dia, tal como realizado na Áustria. Loos justifica esta diferença por considerar não se encontrarem, entre os cidadãos americanos, “*retardatários e ladrões*”⁷⁷. Além dos norte-americanos, Loos faz referência ao povo inglês em comparação com a sociedade austríaca, uma vez que assume que também a Inglaterra não cede à ornamentação, afirmando que é dessa forma que “*os ingleses estão a enriquecer e nós (austríacos) a empobrecer*”⁷⁸, uma vez que abdicam de gastos desnecessários, conservando recursos.

No referido artigo “A Moda Masculina”, estas convicções já se encontram presentes. O autor inicia o texto, destacando os Estados Unidos da América e a Inglaterra, baseando os seus argumentos na forma prática de vestir dos cidadãos de ambos os países, exaltando a alfaiataria inglesa e destacando a cidade de Londres, onde considera que se exige aos indivíduos que se vistam corretamente, prezando pela simplicidade e elegância, de forma a integrarem-se de forma adequada na sociedade.⁷⁹

Desta forma, verificamos a preferência de Loos pelas sociedades inglesa e americana, com quem considera que os austríacos deveriam aprender, convicção que reitera em “Ornamento e crime”. No entender de Loos, a inexistência de ornamentação e o recato da individualidade, nomeadamente, através da alfaiataria inglesa, fazem dessa uma sociedade

75. WIGLEY, Mark, “White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture”, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995, p.72.

76. “*nach amerikanischen Begriffen wie die Hanswürste.*” - LOOS, Adolf, “Adolf Loos über Josef Hoffmann”, Das neue Frankfurt, fevereiro 1931, p.38.

77. “Ornamento e Crime” in LOOS, Adolf, “Ornamento e Crime”, tradução de Lino Marques, Cotovia, Lisboa, 2004, p.227.

78. “Ornamento e Crime” in LOOS, Adolf, Op. Cit., p.228.

79. “A Moda Masculina” in LOOS, Adolf, “Ornamento e Crime”, tradução de Lino Marques, Cotovia, Lisboa, 2004, p.44

mais evoluída, sendo a amostra clara do que o arquiteto considerava ser o modelo perfeito de modernidade.

Mary McLeod considera, através da análise de “A Moda Masculina”, que a criminalização do ornamento por parte de Adolf Loos, patente no referido artigo, poderá ter tido origens britânicas, evocando o escritor Thomas Carlyle e o seu livro “Sartor Resartus”, na medida em que este, já em 1833, havia relacionado a ornamentação, nomeadamente, a da pele, ao cidadão menos evoluído e civilizado da sociedade.⁸⁰ Também na literatura do inglês Herbert Spencer, McLeod identifica um paralelo com o artigo de Loos, tendo em conta que também este acreditava que a emancipação da mulher resultaria numa aproximação entre as características da vestimenta masculina e feminina.⁸¹

Entre as datas de publicação de “A Moda Masculina” (1898) e “Ornamento e Crime” (1913), Loos edita Das Andere, um pequeno jornal que surgiu como suplemento da revista Kunst, tendo-o classificado como “*um jornal para a introdução da cultura ocidental na Áustria*”⁸², o que reitera o desejo de acolhimento dos hábitos e comportamentos americanos e ingleses, propondo uma evolução cultural. Nesta publicação do ano de 1903, com apenas dois números com catorze páginas cada, Adolf Loos concentra uma diversidade de temas, desde o mobiliário, a moda e cabeleireiro, até ao sexo e à masturbação, demonstrando o ecletismo da sua escrita, de forma a manifestar o seu ponto de vista relativamente à vida moderna. Beatriz Colomina, na reedição do documento, afirma que, em Das Andere, Adolf Loos aborda tudo menos arte e arquitetura, contando aos leitores, que Colomina afirma serem inequivocamente do sexo masculino, uma série de histórias, a maior parte autobiográficas.⁸³ Apesar de não terem sido publicados anúncios, Adolf Loos selecionou produtos e empresas que admirava, como a alfaiataria masculina Goldman & Salatsch, concebendo e publicando anúncios gratuitos para os mesmos na sua revista.⁸⁴ (fig.6 e fig.7)

Ainda noutra ocasião, Adolf Loos dedicou um dos seus artigos exclusivamente à moda e alfaiataria inglesas, onde afirma, referindo-se a Inglaterra, que “o seu estado tem a maior percentagem de pessoas modernas”⁸⁵. O escrito, publicado no jornal austríaco Neues Acht-Uhr Blatt, com o título “Die Englische Uniform” em 1919, aborda um novo uniforme, funcionalmente adaptado ao estilo de vida moderno.⁸⁶ O arquiteto explica que “em alemão, uniforme significa “uma forma”. O novo estado não tem de abolir esta marca do antigo estado, mas, pelo contrário, consolidá-la e reforçá-la. Isto estaria

80. MCLEOD, Mary, “Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity”, Architecture: In Fashion, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994, p.61.

81. MCLEOD, Mary, Op. Cit., p.61.

82. “Ein Blatt zur Einfuehrung abendlaendischer Kultur in Oesterreich” - “Das Andere” in OPEL, Adolf, QUETGLAS, Josep, “Adolf Loos: escritos 1897-1909”, tradução de Alberto Estévez et al, El Croquis, Madrid, 1993, p.252.

83. COLOMINA, Beatriz, “Das Andere (The Other)”, Lars Muller Publishers, Zurich, 2016. pp.4,5.

84. COLOMINA, Beatriz, Op. Cit., pp.4,5.

85. “ihr Staat den größten Prozentsatz moderner Menschen aufweist...” - LOOS, Adolf, “Die Englische Uniform”, Neues Acht-Uhr Blatt, 24 maio 1919, p.3.

86. LOOS, Adolf, Op. Cit., p.3.

de acordo com a sua *tendência social e socializante*.”⁸⁷ Neste sentido, Loos refere as forças armadas, conjunto de organismos onde todos os seus membros usam um uniforme, apesar de este ainda se distinguir conforme a categoria de cada indivíduo.⁸⁸ Consideramos que esta afirmação parece revelar que Adolf Loos considera que o uniforme funciona como uma máscara social com o intuito de proteger a identidade individual dos cidadãos, podendo servir, também, para estruturar a sociedade hierarquicamente.

87. *“Uniform heißt auf Deutsch ‘Einform’.* Der neue Staat hat dieses Abzeichen des alten Staates nicht abzuschaffen, sondern im Gegenteil zu verstärken und zu vertiefen. Das entspricht keiner sozialen und sozialisierenden Tendenz.” - LOOS, Adolf, “Die Englische Uniform”, Neues Acht-Uhr Blatt, 24 maio 1919, p.3.

88. LOOS, Adolf, “Die Englische Uniform”, Neues Acht-Uhr Blatt, 24 maio 1919, p.3.

DAS ANDERE

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

TAILORS AND OUTFITTERS GOLDMAN & SALATSCH

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



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

WIEN, I. GRABEN 20.

HALM & GOLDMANN ANTIQUARIATS-BUCHHANDLUNG für Wissenschaft, Kunst und Literatur WIEN, I. BABENBERGERSTRASSE 5

Großes Lager von wertvollen Werken aus allen
Wissenschaften.

Einrichtung von belletristischen und Volksbiblio-
theken.

Ankauf von ganzen Bibliotheken und einzelnen
Werken aus allen Zweigen des Wissens.

Übernahme von Bücher- und Autographen-
auktionen unter kulantesten Bedingungen.

COXIN das neue Mittel zur Entwicklung
photographischer Platten, Rollfilme
ohne **DUNKELKAMMER**
bei Tages- oder künstlichem Licht ist in allen
einschlägigen Geschäften zu haben.

COXIN ist kein gefärbter Entwickler. — COXIN
erfordert keinerlei neue Apparate und kann immer
benutzt werden.

COXIN-EXPORTGESELLSCHAFT
Wien, VII. u. Breitengasse 3.

DAS ANDERE

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

TAILORS AND OUTFITTERS GOLDMAN & SALATSCH

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



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

WIEN, I. GRABEN 20.

Société Franco-Autrichienne pour les arts industriels

MÖBELSTOFFE

LYONER SEIDEN- UND
SAMT-BROKATE

ECHTE UND IMITIERT E
GOBELINS

ENGLISCHE UND
FRANZÖSISCHE TEPPICHE

STICKEREIEN
UND APPLIKATIONEN

SPITZENVORHÄNGE

WIEN, I. Kärntnerstrasse 55, I. Stock

Société Franco-Autrichienne

Fig.06. Capa de Das Andere, no 1, 1903,
de Adolf Loos.

Fig.07. Capa de Das Andere, no 2, 1903,
de Adolf Loos.

Outro aspeto, em particular da sociedade americana, que poderá ter influenciado Adolf Loos é o movimento designado Reforma do Vestuário, ocorrido em torno de 1850 no ocidente, em particular nos Estados Unidos da América. Consistiu numa tentativa de oferecer às mulheres um modo mais prático de vestir, com a introdução de saias pela altura do joelho e calças largas no guarda roupa feminino. A intenção de criar um novo vestuário para o sexo feminino foi levada a cabo por ativistas dos direitos das mulheres, de entre os quais se destaca a americana Amelia Bloomer.⁸⁹ O papel de Bloomer neste âmbito foi de tal forma relevante, que levou a que o seu apelido desse nome a um novo traje. Um vestido à altura dos joelhos, usado sobre calças compridas abotoadas nos tornozelos, que se tornou um símbolo do referido movimento.⁹⁰ (fig.8)

Pelo cruzamento de datas, tendo em conta a permanência de Loos por três anos nos Estados Unidos da América, com início em 1893, podemos especular que Adolf Loos terá assistido às consequências do movimento quando viveu naquele continente, podendo ter influenciado o seu ponto de vista relativamente à moda, particularmente, a feminina. Se não ali, este movimento de reforma do vestuário poderá ter chegado a Adolf Loos na Europa, uma vez que este cruzou o oceano, tendo também consistido numa preocupação no continente europeu.

Segundo Mark Wigley, no ano de 1900, teve lugar uma exposição no museu da cidade de Krefeld, na Alemanha, intitulada “Women’s dresses designed by artists”, inserida no tema da reforma do vestuário. Entre os desenhos expostos encontravam-se os de Henry van de Velde.⁹¹ Arquiteto que, sendo um defensor do movimento, não só escreveu sobre vestuário reformado, como o desenhou. Segundo a professora Marlise Schoeny, este defendia que o vestido feminino deveria corresponder “à arquitetura e ao design de interiores modernos como uma nova ideia decorativa”⁹². Os seus modelos, apresentados na exposição, verificavam-se desprovidos de es-

89. Amelia Jenks Bloomer nasceu no ano de 1818, em Homer, Nova Iorque, tendo inicialmente trabalhado como professora na sua cidade. Foi após a sua mudança para Seneca Falls, Nova Iorque, em virtude do seu casamento com David Bloomer, em 1840, que Amelia passou a ter um papel ativo na comunidade, revelando-se uma importante ativista social e defensora dos direitos das mulheres. Exemplos da sua intervenção social são a participação, em 1848, na Convenção dos Direitos das Mulheres de Seneca Falls e a criação, em 1849, do jornal *The Lily*, dedicado exclusivamente às mulheres. A ativista e editora teve uma forte influência no Movimento da Reforma do Vestuário Feminino, tendo continuado a sua luta pela emancipação feminina até à sua morte, no ano de 1894. - NORWOOD, Arlisha R., “Amelia Bloomer”, National Women’s History Museum, 2017, disponível em <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/amelia-bloomer>.

90. Springfield Museums, “The Bloomer Costume, Nathaniel Currier”, disponível em <https://springfieldmuseums.org/collections/item/the-bloomer-costume-nathaniel-currier/>

91. WIGLEY, Mark, “White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture”, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995, p.131.

92. “women’s dress must correspond with modern interior design and architecture as a new decorative idea...” - SCHOENY, Marlise, “Reforming Fashion, 1850-1914: Politics, Health, and Art”, The Ohio State University, 2000, disponível em <https://costume.osu.edu/2000/04/14/reforming-fashion-1850-1914-politics-health-and-art/>.

partilhos, dando lugar a vestidos de corte e caimento largos e, portanto, mais funcionais, proporcionando um maior conforto e liberdade ao corpo feminino. (fig.9 e fig.10) A par de van de Velde, foram convidadas a participar na exposição, e a conceber novos trajas femininos, figuras ligadas ao movimento Arts & Crafts alemão, de entre as quais se encontram o arquiteto Richard Riemerschmid, os pintores Curt Herrmann e Alfred Mohrbutter e a designer textil Margarethe von Brauchitsch.⁹³ Esta exposição terá impulsionado a chegada do tema a outras cidades alemãs, nomeadamente, Berlim, Dresden, Leipzig e Wiesbaden, onde foram também apresentadas e exibidas propostas para uma nova forma de vestir.⁹⁴

Três anos após a exposição de Krefeld, Anna Muthesius (1870-1961), importante impulsionadora e designer da reforma do vestuário alemão, publica um livro sobre o tema intitulado “The Woman’s Own Dress”, onde também se verificam ideias semelhantes às de van de Velde. No seu manifesto, a esposa do arquiteto Hermann Muthesius, demonstra não só o desejo de que a roupa respeite o corpo feminino, como incentiva os leitores a criar o seu próprio vestuário, adaptando-o às suas necessidades.⁹⁵ (fig.11)

Por volta desta época, arquitetos como Peter Behrens (1868-1940) (Fig.12), Josef Hoffmann (1870-1956) (fig.13 e fig.14) ou Frank Lloyd Wright (1867-1959) desenharam também vestuário feminino.⁹⁶ Lloyd Wright, diz-nos Carma R. Gorman, lançou-se no design de vestuário, não só motivado pelo espírito do tempo, uma vez que, com a chegada do século XX, adensam-se as discussões acerca do feminismo e, consequentemente, acerca da moda e da reforma do vestuário da mulher, mas também por convicções e ideologias pessoais.⁹⁷ A historiadora acredita que Wright desejava uma unificação da estética, chegando a desenhar vestidos na procura de uma harmonia entre estes e os interiores das casas que projetava. Tal é comprovado pela afirmação de John Wright, filho do arquiteto, relativamente à Casa Avery Coonley, em que diz que o seu pai “desenhou tudo dentro e fora da casa (...) até alguns dos vestidos de Mrs. Coonley de acordo com os interiores”⁹⁸. Wright terá desenhado, igualmente, vestidos para a sua primeira esposa, Catherine. Apesar de existirem registos fotográficos de apenas três desses modelos, conhecidos entre finais do séc. XIX e início do séc. XX (fig.15 a fig.17), uma afirmação do próprio sugere que mais terão sido criados, quando nos diz que a sua esposa “usava tão bem

93. THÖNNISSEN, Karin, “Artists Design Clothes”, International Committee for Museums and Collections of Costume, Fashion and Textiles, Londres, 2017, p.3.

94. SCHOENY, Marlise, “Reforming Fashion, 1850-1914: Politics, Health, and Art”, The Ohio State University, 2000.

95. GRALKE, Annika, “A Dress of One’s Own: Women in the German Dress Reform Movement”, The Costume Society, 2021, disponível em <https://costumesociety.org.uk/blog/post/a-dress-of-ones-own-women-in-the-german-dress-reform-movement>

96. MCLEOD, Mary, “Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity”, Architecture: In Fashion, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994, p.54.

97. GORMAN, Carma R., “Fitting Rooms: The Dress Designs of Frank Lloyd Wright”, Winterthur Portfolio, Vol. 30, n. 4, winter 1995, p.259. - Historiadora de design gráfico e industrial da Universidade do Texas, em Austin.

98. “(Frank Lloyd Wright) designed everything in and about the house (...) even some of Mrs. Coonley’s dresses to harmonize with the interiors.” - John Wright citado por GORMAN, Carma R., “Fitting Rooms: The Dress Designs of Frank Lloyd Wright”, Winterthur Portfolio, Vol. 30, n. 4, winter 1995, p.260.

as roupas que desenhava para ela, que era sempre uma tentação arranjar-lhe novos vestidos. Desenhá-los era divertido”⁹⁹.

99. “(Catherine) wore so well the clothes I designed for her it was always a temptation to get new dresses. *Designing them was fun.*” - Frank Lloyd Wright citado por GORMAN, Carma R., “Fitting Rooms: The Dress Designs of Frank Lloyd Wright”, *Winterthur Portfolio*, Vol. 30, n. 4, winter 1995, p.260.



Fig.08. Ilustração do traje Bloomer, da autoria de Nathaniel Currier, 1851.



Fig.09. Vestido da autoria de Henry van de Velde, de 1902.



Fig.10. Maria van de Velde usando vestido artístico de Henry van de Velde.



Fig.11. Anna Muthesius usando vestido reformado de sua autoria.



Fig.12. "House Dress" da autoria de Peter Behrens, de 1901.



Fig.13. Vestidos femininos da autoria de Josef Hoffmann, de 1910.



Fig.14. "Summer Dress" da autoria de Josef Hoffmann, de 1901.



Fig.15. Catherine Wright usando vestido da autoria de Frank Lloyd Wright, 1890-1900.



Fig.16. Catherine Wright usando vestido da autoria de Frank Lloyd Wright, 1890-1900.



Fig.17. Catherine Wright usando vestido da autoria de Frank Lloyd Wright, 1908.

Ao abordar a sociedade moderna e a sua relação com a ornamentação, Adolf Loos tece uma crítica à exagerada admiração pelo passado que identifica em vários arquitetos e na sociedade austríaca em geral, visível através da excessiva presença de ornamento na arquitetura realizada no país.

Além de na moda, como referimos, Adolf Loos afirmar que o vestuário dedicado ao sexo masculino ultrapassou o passado, encarando-o um fator positivo que levou à evolução das vestes, também relativamente à arquitetura, esta posição se mantém.

O que o arquiteto escreveu em “Potemkin City”, revela-o. Artigo presente na revista oficial da Secessão, movimento que, apesar do arquiteto se ter distanciado mais adiante, demonstra uma simpatia inicial, precisamente por o arquiteto concordar com a sua revolta contra a utilização de estilos históricos.¹⁰⁰ Na crítica à cultura austríaca, em particular, à vienense, presente em “Potemkin City”, Adolf Loos recorda a própria história e utiliza-a como argumento para sustentar a sua posição de que a relação do país com o passado, a admiração excessiva pela sua grandeza e, conseqüentemente, a sua ligação à ornamentação, o impede de ser verdadeiramente moderno.¹⁰¹ Circunstância que identificamos revelar que Adolf Loos não rejeita o passado, reconhecendo a importância do seu conhecimento para a definição do presente e do futuro sem, contudo, ser refém dele.

McBride encontra no filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900), as bases do pensamento de Loos, ao considerar o excesso de consciência histórica prejudicial ao presente.¹⁰² Circunstância que leva Adolf Loos a propor aos seus conterrâneos que observem a cultura ocidental, pois esta, na sua opinião, consistiria no modelo de modernidade desejável, sugerindo uma evolução da cultura com base na simplificação e sobriedade, assim como numa maior admiração pelo presente.¹⁰³ Posição de Loos que, em nosso entender, vai de encontro à admiração pela cultura americana, que achamos ser seguro ter a sua origem na estadia nos Estados Unidos da América no início da sua carreira, entre 1893 e 1896.

Também em 1908, no artigo “In Praise of the Present”, publicado na revista März, Adolf Loos afirma: “Quando olho para os séculos passados e me pergunto em que época preferia ter vivido, a minha resposta é: na época atual”¹⁰⁴.

100. COLOMINA, Beatriz, “Sex, Lies and Decoration: Adolf Loos and Gustav Klimt”, *Thresholds*, no 37, janeiro 2010, p.75.

101. LOOS, Adolf, “La Ciudad Potemkinizada” (1898) in OPEL, Adolf, QUETGLAS, Josep, “Adolf Loos: escritos 1897-1909”, tradução de Alberto Estévez et al, *El Croquis*, Madrid, 1993, pp.114, 115.

102. MCBRIDE, Patrizia C., “In Praise of the Present: Adolf Loos on Style and Fashion”, *Modernism/modernity*, Vol.11, n.4, The Johns Hopkins University Press, novembro 2004, p.753.

103. MCBRIDE, Patrizia C., *Op. Cit.*, p.746.

104. “When I look back over past centuries and ask myself in which age I would prefer to have lived, my answer is, in the present age.” - Adolf Loos em “In Praise of the Present” (1908) citado por MCBRIDE, Patrizia C., “In Praise of the Present: Adolf Loos on Style and Fashion”, *Modernism/modernity*, Vol. 11, n. 4, The Johns Hopkins University Press, novembro 2004, p.745.

Podemos extrapolar esta frase como sendo um contraponto com o que, na opinião de Loos, seria a vontade dos seus contemporâneos, por considerar que estes manifestavam uma admiração excessiva e desnecessária pelos estilos de tempos passados através da reutilização desses estilos.

Artesãos

Como referido, Adolf Loos critica veemente os arquitetos que aderem ao ornamento, aplicando-o nas suas obras. Por outro lado, verificamos a sua admiração pelos artesãos, entre estes, pelo alfaiate, por não cederem à ornamentação. Em “Architecture”, artigo de 1910, publicado pela primeira vez na edição nº 15 de Der Sturm, revista berlinense de cultura e arte, Loos resume as suas convicções em relação ao tema. A relação entre a arquitetura e a moda permanece, assim como a referência à necessidade de menor ornamentação, tema que motiva o elogio aos artesãos.

O autor inicia a escrita com o tema da paisagem, de forma a demonstrar a sua visão relativamente ao trabalho que os arquitetos têm vindo a desenvolver. Desta forma, estabelece as diferenças entre o espaço natural e o espaço construído, atribuindo a criação do primeiro a Deus e o segundo ao Homem, afirmando que o último retira a tranquilidade outrora existente no ambiente natural.¹⁰⁵ Adolf Loos demonstra-se, assim, insatisfeito com o trabalho do arquiteto, que julga carecer de cultura, desejando que este encontrasse “o equilíbrio entre o nosso ser físico, mental e espiritual, o único que pode garantir o pensamento e a ação sensatos”¹⁰⁶ imprescindíveis à elaboração da arquitetura.

A exaltação do artesão vem em seguida, sendo que Loos afirma que, na segunda metade do séc. XIX, deparamo-nos pela primeira vez com um período de não-cultura, época em que acredita que não se dava respostas eficazes às necessidades do presente, preocupando-se demasiado em olhar para o passado e para o futuro, que se refletia na ornamentação, particularmente, dos utensílios domésticos.¹⁰⁷ Por considerar o artesão incapaz de tais atos, qualifica-o como “um homem de cultura moderna”¹⁰⁸, que “trabalhava da mesma forma que o artesão do passado”¹⁰⁹.

105. “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, “On architecture: studies in Austrian literature, culture and thought”, tradução de Michael Mitchell, Ariadne Press, Riverside, 2007, p.73.

106. “the architect lacks culture...what I call culture is that balance between our physical, mental and spiritual being which alone can guarantee sensible thought and action.” - Adolf Loos, “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.74.

107. “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.74.

108. “the craftsman, as a man of culture, was incapable of designing ornamentation...” - Adolf Loos, “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.74.

109. “The craftsman of the present worked in the same way as the craftsman of the past.” - Adolf Loos, “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.76.

Reiterando a impraticabilidade dos objetos ornamentados, Loos realça que é por este motivo que estes resistem de épocas passadas, uma vez que seriam pouco utilizados e, conseqüentemente, mais facilmente conservados. Situação que alimenta o erro de que tudo o que havia sido anteriormente produzido seria dotado de ornamentação.¹¹⁰ Situação com a qual Loos afirma que o artesão não compactuava, criticando, por outro lado, o arquiteto, que considera ser o “homem que perdeu o contacto com o seu tempo, o homem sem raízes, o homem deformado”¹¹¹.

Na sequência da sua crítica aos arquitetos, Adolf Loos afirma terem sido estes a destruir os artesãos que, pela maior aptidão para o desenho arquitetónico quando comparado com os antigos mestres de obras, desvirtuaram e reduziram a “arte nobre de construir a uma arte gráfica”¹¹², não realizando um melhor trabalho do que os referidos mestres, apenas apresentando melhor no papel.

Introduzindo no discurso a arquitetura sem ornamentação que, do seu ponto de vista, seria a representação da modernidade, Loos responde aos que consideravam que aquela carecia de um estilo, argumentando que um edifício moderno é distinguível das anteriores construções, mesmo que a estas lhe retirassem todo o seu ornamento.¹¹³ É neste sentido que refere os objetos que demonstram, de uma forma pura, a linguagem do século XX, mencionando as criações de artesãos como “os alfaiates, os sapateiros, os fabricantes de malas e de selas, de carruagens e de instrumentos”¹¹⁴, como positivos exemplos daqueles que “não trabalharam sob a tutela de um dos graduados deformados das escolas”¹¹⁵, mantendo a essência do seu ofício.

Utilizando a evolução das peças de alfaiataria como referência, Loos conclui que “o estilo de 1900 apenas difere do estilo de 1800 na mesma medida em que o fraque de 1900 difere daquele de 1800”¹¹⁶, portanto, não muito, devido à pouca preocupação daqueles que consideravam o trabalho do alfaiate um ofício menor. Loos afirma que a única alteração realizada ao fraque foi a mudança da cor do tecido e dos botões, algo que o arquiteto vê como um golpe de sorte, pois permitiu com que permanecesse intemporal, representando o estilo do nosso tempo.¹¹⁷

No que toca à arquitetura, Loos afirma que, no início da carreira, pensava que “em termos de aparência externa, um edifício podia, no máximo, ter mu-

110. “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, “On architecture: studies in Austrian literature, culture and thought”, tradução de Michael Mitchell, Ariadne Press, Riverside, 2007, p.75.

111. “the man who had lost contact with his own times, the rootless man, the warped man, in a word, the architect.” - Adolf Loos, “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.76.

112. “The architect has reduced the noble art of building to a graphic art.” - Adolf Loos, “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.76.

113. “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.79.

114. “First and foremost they are the tailors, they are the shoemakers, the makers of bags and saddles, carriages and instruments...” - Adolf Loos, “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.80.

115. “these are objects produced by craftsmen who were not working under the tutelage of one of the warped graduates of the schools.” - Adolf Loos, “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.79.

116. “the style of 1900 only differs from the style of 1800 to the same extent as the tail coat of 1900 differs from that of 1800.” - Adolf Loos, “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.80.

117. “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.80.

dado tanto quanto um fraque”¹¹⁸, no entanto, considera que esta situação não se verificou, afirmando que os edifícios tiveram um percurso distinto. O arquiteto diz-nos que o ornamento foi sendo progressivamente eliminado dos edifícios até determinado momento da história, tendo-se verificado o inverso a partir do período em que os licenciados deformados se dedicaram à criação de edifícios segundo modelos como o da Secessão.¹¹⁹

Assim, Adolf Loos considera que aquilo que está errado são os edifícios e não o vestuário, referindo a ofensa causada pelo seu projeto para a Goldman & Salatsch na Michaelerplatz, em Viena, apenas por este edifício se verificar sem uma abundante ornamentação, concluindo que “as nossas roupas estão certas, o baile de máscaras é na arquitetura”¹²⁰. Para clarificar esta perspetiva, Loos aborda a validade da comparação que estabelece entre a alfaiataria e a arquitetura, afirmando que a aparência das pessoas, nomeadamente, a sua roupa, sempre esteve em concordância com a dos edifícios, em cada época.¹²¹

Termina expressando a sua insatisfação com o que declara ser um equívoco, referindo-se a quando se confunde um edifício com uma obra de arte. Defende que a arte é revolucionária, não responde a uma necessidade concreta, consistindo numa questão particular do artista, enquanto que um edifício tem como pretensão dar resposta a um problema ou satisfazer uma necessidade do presente e, portanto, sendo mais conservador.¹²² A única porção da arquitetura que Loos considera uma obra de arte são os monumentos, dizendo que “tudo o que tem um propósito deveria ser expulso do domínio da arte”¹²³, reforçando, ao julgar que a ligação entre arte e ofício causou “danos imensuráveis a ambos e à humanidade”¹²⁴.

É em nosso entender claro que, em “Architecture”, o arquiteto deixa claro que continua a usar a moda como suporte ao seu ideal de modernidade. Loos critica qualquer tipo de objeto quotidiano puramente ornamental, defendendo que este consiste num desvirtuar da cultura e civilização modernas. É por essa razão que exalta os alfaiates e as suas criações, por não terem cedido à ornamentação, mantendo, ao longo do tempo, a simplicidade e elegância que lhes são características. No referido artigo “Architecture”, parece-nos clara essa posição, assim como a crítica que Loos tece àqueles que consideravam a moda, nomeadamente, a alfaiataria, uma atividade inferior, levando a crer que o próprio não vê a moda como uma prática menor, utilizando-a na definição da arquitetura.

118. “When I finally received a commission for a building, I said to myself, “In its external appearance a building can at most have changed as much as a tail coat. By not very much, that is.” - Adolf Loos, “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, “On architecture: studies in Austrian literature, culture and thought”, tradução de Michael Mitchell, Ariadne Press, Riverside, 2007, pp.80, 81.

119. “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.81.

120. “Our clothes are right, the fancy-dress ball is in architecture.” - Adolf Loos, “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.81.

121. “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.82

122. “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.82.

123. “everything that serves some practical purpose, should be ejected from the realm of art.” - Adolf Loos, “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.83.

124. “combining art and craft has done immeasurable harm to both, and to mankind.” - Adolf Loos, “Architecture” (1910) in OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, Op. Cit., p.83.

Sobre esta questão, Mary McLeod conclui que, no referido artigo, o arquiteto parece, de facto, querer demonstrar que a moda genuinamente moderna era intemporal e simultaneamente tradicional, consistindo numa tradição internacional, que permaneceria adequada em qualquer cidade do mundo.¹²⁵ Por outras palavras, a alfaiataria consistiria num dos ofícios que Loos tem como modelos de modernidade, refletindo acerca dos seus princípios, que nos parece vir a refletir nas características da sua própria arquitetura.

Loos demonstra esta atitude relativamente à tradição e prática do artesão, e a relação destas com o vestuário, no artigo “Adolf Loos über Josef Hoffmann”, do ano de 1931. No texto, Loos refere a sua chegada a Viena em 1896, após a passagem pela América, criticando o vestuário dos arquitetos da cidade, afirmando que “*todos os arquitetos estavam vestidos como “artistas”. Não como as outras pessoas*”¹²⁶. Afirmação que vai de acordo com o que o arquiteto defende relativamente ao vestuário moderno, ou seja, aquele que permita integrar o indivíduo e não fazê-lo sobressair. Na continuação do texto, Loos diz ser “*a favor da velha carpintaria vienense, da tradição e da qualidade - o seu trabalho era como a sua roupa*”¹²⁷, o que nos parece ser uma referência ao trabalho anteriormente realizado pelos artesãos, cuja qualidade de produção Loos deseja que se mantenha no presente.

Arquitetura

Adolf Loos contribuiu para o desenho de um grande número de espaços de alfaiatarias e empresas de moda ao longo da sua carreira. Considerada a primeira obra construída de Loos, o arquiteto desenhou, no ano de 1897, o interior do salão de moda do alfaiate Ernst Ebenstein, costureiro que elogiou no artigo “A Moda Masculina”, em 1898.¹²⁸ (fig.18) O interior da Ebenstein Gentleman’s Outfitters, loja localizada na rua Kohlmarkt, no centro de Viena, era dotado de frisos com pequenos motivos naturalistas, de origem clássica.¹²⁹ Circunstância que poderá indiciar uma evolução posterior do pensamento relativamente à utilização de ornamentação nos seus projetos, ou talvez ilustrar a nossa convicção de que o arquiteto não pretende ignorar o passado, mas sim aprender com as anteriores culturas e, dessa forma, compreender a evolução cultural e social necessária ao presente.

125. MCLEOD, Mary, “Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity”, Architecture: In Fashion, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994, p.58.

126. “Sie waren, alle diese Architekten, wie “Künstler” angezogen. Nicht wie die übrigen Menschen sondern.” - LOOS, Adolf, “Adolf Loos über Josef Hoffmann”, Das neue Frankfurt, fevereiro 1931, p.38.

127. “Ich war für die alte Wiener Tischlerarbeit, Tradition und Qualität - ihre Arbeit sah aus wie ihre Kleidung.” - LOOS, Adolf, Op. Cit., p.38.

128. MASHECK, Joseph, “Adolf Loos: The Art of Architecture”, I.B.Tauris & Co, Londres, 2013, n.p.

129. LAMBRECHT, Barbara, “Why Ornament Matters”, Enkeboll Foundation For Arts and Architecture, Westport, CT, 2013, p.168.

Além de Ebenstein, Loos desenhou, também, o interior da loja da alfaiataria masculina denominada Goldman & Salatsch, no ano de 1898, localizada na praça Graben, no primeiro distrito de Viena. Empresa à qual se havia igualmente referido em “A Moda Masculina” e de quem tornou Josef Hoffmann cliente. (fig.19) O piso térreo, destinado às vendas, era dotado de balcões centrais em vidro e de uma vitrine modular, que se prolongava pelas paredes, emoldurada em madeira, conferindo um ritmo geométrico ao espaço. Este sistema permitiu a Loos dividir o pé direito do piso, terminando as molduras a meio da parede, bastante antes de encontrar o teto, realizado em gesso branco refratário.¹³⁰ No piso superior, destinado ao provador, Loos utiliza um sistema flexível de painéis, de forma a dividir o ambiente, onde, mais uma vez, reduz a altura do espaço por via das dimensões dos mesmos. Em termos de materiais destacam-se apenas o vidro, a madeira e o latão, presente em pequenos elementos, circunstância que revela a simplicidade e racionalidade do desenho da alfaiataria.¹³¹ McLeod diz-nos que o arquiteto prezava e atentava nos seus trajes e, por isso, aceitava com frequência roupa como pagamento pelos seus serviços arquitetónicos, situação verificada com os clientes Goldman & Salatsch e Knize.¹³²

Em 1910, Loos projeta igualmente o edifício onde se instala a empresa Goldman & Salatsch, na Michaelerplatz. Verificamos que neste segundo projeto, Adolf Loos desenha, no exterior, uma colunata em mármore no mesmo plano da fachada, correspondente aos dois primeiros pisos da construção, referentes às instalações comerciais da marca, assim como os escritórios e as oficinas de alfaiataria. Os andares superiores, de utilização privada, encontram-se desprovidos de ornamentação, onde na parede branca apenas surgem janelas sem moldura, contrastando com os edifícios na envolvente.¹³³ No interior, amplo e de variado pé direito, surge o átrio e a escadaria principal, que se desdobra para a esquerda e para a direita, levando-nos ao mezanino principal, revestidos de madeira polida, mármore e diversas superfícies espelhadas, com apontamentos em latão.¹³⁴ (fig.20 e fig.21)

Segundo Burkhardt Rukschcio, no projeto encontram-se influências inglesas, que o historiador de arte austríaco observa, por exemplo, no mobiliário que Loos empregou, optando por móveis embutidos executados por carpinteiros ingleses em Viena. Também no que toca aos diferentes pés direitos, adaptados a cada sala, diz-nos Rukschcio, remonta a desenvolvimentos anteriores em Inglaterra e nos EUA.¹³⁵

No entanto, estas não foram as únicas lojas de moda que Adolf Loos desenhou, tendo sido também o autor da loja e sede da marca Knize, em

130. GRAVAGNUOLO, Benedetto, “Adolf Loos: Teoría y Obras”, Editorial Nerea, Donostia, 1988, p.93.

131. GRAVAGNUOLO, Benedetto, Op. Cit., p.93.

132. MCLEOD, Mary, “Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity”, Architecture: In Fashion, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994, p.59.

133. FRAMPTON, Kenneth, “A pesar del vacío: la alteridad de Adolf Loos”, tradução de Paula Olmos, Arquitectura, n.281, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1989, p.56.

134. MÖSSMER, Michael, “Das Haus ohne Augenbrauen”, Österreich Journal, 30 de novembro de 2009, pp.75, 76.

135. Burkhardt Rukschcio citado por MÖSSMER, Michael, “Das Haus ohne Augenbrauen”, Österreich Journal, 30 de novembro de 2009, p.75.

Viena, entre 1909 e 1913. A marca, fundada em 1858, deixou ainda a cargo de Loos o projeto das sucursais na República Checa e nas capitais alemã e francesa, entre 1921 e 1928. Apesar da sede em Graben ter sido aumentada, os salões que Adolf Loos projetou mantiveram-se inalterados até ao presente.¹³⁶ O seu interior verifica-se maioritariamente em madeira de cerejeira, com alguns pormenores em latão e diversos espelhos ao longo de todo o espaço, surgindo no piso térreo uma escadaria curva, que conduz ao piso superior da loja.¹³⁷ (fig.22 a fig.24)

Além dos projetos referidos, sabe-se que também o salão P. C. Leschka & Co., no primeiro distrito de Viena, e o salão Erich Mandl, igualmente localizado na capital austríaca e propriedade de Anna e Erich Mandl, clientes que já haviam recorrido aos serviços de Loos em 1916, por conta do projeto da casa Mandl, foram desenhados pelo arquiteto, ambos no ano de 1923. (fig.25 e fig.27)

O salão de moda masculina P. C. Leschka & Co., de planta em L, apresentava-se repleto de vitrines e prateleiras ao longo do espaço, possuindo uma longa vitrine central, que funcionava como balcão de vendas. (fig.25) A fachada é dotada de quatro zonas envidraçadas para exposição de artigos, estando a maior localizada à esquerda da porta de entrada, uma outra arredondada do lado direito, e, ainda, duas de menor dimensão de cada um dos lados, interrompendo o mármore de que era revestida a fachada. (fig.26)

Perante a observação das alfaiatarias projetadas pelo arquiteto, identificamos que o interior e o exterior dos seus projetos revelam um tratamento distinto. No interior, Loos dota os espaços de diferentes características, dimensões, cotas e inclusivamente de ornamento, pensando-os tendo em conta a sua função. Já o exterior verificava-se simples, destacando-se as fachadas austeras e de escassa ornamentação. Características da arquitetura de Loos que consideramos ir de encontro ao seu discurso, uma vez que a aparência exterior das lojas que projeta revelam a sobriedade e simplicidade que o arquiteto exalta, nomeadamente, no vestuário. Apesar de condenar o ornamento, Loos utilizava-o, pois advogava uma diferença entre os espaços e a fachada, referindo que *“a casa deve parecer reservada por fora, mas por dentro deve revelar a sua riqueza”*¹³⁸, adaptando-se discretamente ao ambiente que a rodeia.

Entendemos que os materiais são um importante componente quer dos interiores, quer das fachadas destes espaços comerciais. Parece-nos que a ornamentação presente na arquitetura de Adolf Loos passava pelos materiais, dos quais concluímos sobressair os seguintes. A pedra, nomeadamente, o mármore, sendo que este se encontra presente em vários dos espaços, como é exemplo o edifício da empresa Goldman & Salatsch, na

136. KNIZE, “KNIZE schreibt Modegeschichte - seit 1858”, disponível em <https://knize.at/pages/knize-geschichte>

137. BRIAN Andrews, “Ornament and Materiality in the Work of Adolf Loos”, Material Making: the process of precedent: Proceedings of the 98th ACSA Annual Meeting, ACSA Press, 2010, p.445.

138. “The house should seem reserved from the outside, but inside it should reveal all its richness.” - Adolf Loos em “Heimat Kunst” (1914), citado por MCLEOD, Mary, “Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity”, Architecture: In Fashion, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994, p. 65.

Michaelerplatz, onde surge tanto no exterior como no interior. O espelho verifica-se outro elemento importante nos interiores das alfaiatarias, com forte presença no interior do edifício da empresa Goldman & Salatsch, na Michaelerplatz, e da loja Knize, também em Viena, não apenas utilizado para usufruto dos clientes, mas consistindo também um elemento arquitetónico. Também a madeira é de salientar, material que marca presença em quase todas as lojas de moda projetadas pelo arquiteto e que consideramos que a sua utilização é de caráter simbólico, devendo-se à admiração do arquiteto relativamente à cultura inglesa, onde o material é tipicamente utilizado. Por fim, também o latão se revela um material importante na obra arquitetónica de Loos, estando presente em vários apontamentos em quase todos os projetos referidos. Identificamos a influência britânica na arquitetura dos espaços mencionados, não só pelos materiais utilizados, mas pela combinação de simplicidade e requinte, características típicas da alfaiataria inglesa.

Em resumo, verifica-se que Adolf Loos defendia que a arquitetura moderna deveria apresentar-se exteriormente sem ornamento, apoiando-se na moda masculina, nomeadamente, na alfaiataria, rejeitando, consequentemente, a moda feminina por esta se encontrar mais frequentemente relacionada com a ornamentação. Entendimento sustentado pela comparação que o arquiteto faz entre as duas áreas, afirmando que, no seu entender, tal como o vestuário moderno se deve caracterizar pela sua sobriedade e discrição, consistindo numa máscara ou uniforme anónimo, de maneira a não transmitir a personalidade individual, também a arquitetura moderna se deve reger pelas mesmas premissas. Pela análise do projeto das alfaiatarias referidas, concordamos com o ponto de vista de Mark Wigley em que refere que Adolf Loos não defende apenas a abolição do ornamento, mas sim a redução da distinção entre este e a estrutura, criando uma camada intermédia através do complemento entre ambos.



Fig.18. Interior da alfaiataria Ebenestein Gentleman's Outfitters, de Adolf Loos, Viena 1897.



Fig.19. Interior da loja Goldman & Salatsch, de Adolf Loos, Graben, Viena 1898.



Fig.20. Edifício Goldman & Salatsch, de Adolf Loos, Michaelerplatz, Viena 1910.



Fig.21. Interior do edifício Goldman & Salatsch, de Adolf Loos, Michaelerplatz, Viena 1910.



Fig.22. Vista da escadaria no interior da loja da marca Knize, Viena 1909-13.



Fig.23. Vista da escadaria no interior da loja da marca Knize, Viena 1909-13.



Fig.24. Salão da marca Knize, de Adolf Loos, Viena 1909-13.



Fig.25. Salão da marca P. C. Leschka & Co., de Adolf Loos, Viena, 1923.



Fig.26. Fachada do salão da marca P. C. Leschka & Co., de Adolf Loos, Viena, 1923.



Fig.27. Salão Erich Mandl, de Adolf Loos, Viena, 1923.

Anteriormente a Adolf Loos, o arquiteto Otto Wagner já havia refletido acerca da vida moderna e da representação da modernidade arquitetônica, através da análise da moda e do conceito de estilo. Por este motivo, importa referi-lo.

Nascido em 1841, em Penzing, nos arredores de Viena, Otto Wagner iniciou a sua formação em arquitetura no Instituto Politécnico de Viena no ano de 1857, onde permaneceu por um par de anos, seguindo os estudos na *Königliche Bauakademie*, a Academia Real de Arquitetura de Berlim, e, mais tarde, tendo frequentado a Academia de Belas Artes de Viena. Em 1862, antes de abrir o seu próprio escritório, integra o estúdio de Forster, arquiteto responsável por grande parte dos edifícios da Ringstrasse.¹³⁹ Os primeiros trabalhos de Otto Wagner seguiram o já estabelecido estilo Neo-Renascentista, tendo vencido, em 1893, o grande concurso para o plano geral de Viena, apesar do seu traçado nunca ter sido executado.¹⁴⁰ Em 1894, Wagner é nomeado professor de arquitetura na Academia de Belas Artes de Viena, onde permaneceu até se aposentar.¹⁴¹ Nesta época, o arquiteto adere ao movimento da Secessão Vienense, fundado por Gustav Klimt, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann e Koloman Moser em 1897, desafiando o regime artístico conservador.¹⁴²

Otto Wagner publicou uma série de livros, entre os quais se encontra “Modern Architecture”, importante manifesto de 1896, que iremos analisar, na sua terceira edição, por compreender a visão do arquiteto relativamente à arquitetura moderna, assim como a importância da moda para o seu entendimento. O documento está dividido em cinco momentos, nomeadamente, “the Architect”, “Style”, “Composition”, “Construction” e “the Practice of Art”¹⁴³, onde se encontram patentes as convicções do autor relativamente ao papel dos arquitetos e à defesa de uma nova estética moderna, que rompe com o passado, abordando a aparência exterior e o vestuário dos cidadãos e a sua relação com a arquitetura.

139. ROSSBERG, Anne-Katrin, “Otto Wagner 1841-1918”, Vitra Design Museum, disponível em https://collectiononline.design-museum.de/#/en/person/524?_k=wcltc1

140. The Editors of Encyclopædia Britannica, “Otto Wagner Biography: Austrian Architect”, Encyclopedia Britannica Online, disponível em <https://www.britannica.com/biography/Otto-Wagner>

141. ROSSBERG, Anne-Katrin, “Otto Wagner 1841-1918”, Vitra Design Museum, disponível em https://collectiononline.design-museum.de/#/en/person/524?_k=wcltc1

142. ROSENMAN, Roberto, “The Vienna Secession: A History”, Vienna Secession, 2017, disponível em <https://www.theviennasecession.com/vienna-secession/>

143. “O Arquiteto”, “Estilo”, “Composição”, “Construção” e “a Prática da Arte” - WAGNER, Otto, “Modern Architecture: A Guidebook for His Students to This Field of Art”, introdução e tradução de Harry Francis Mallgrave, Getty Publications, Santa Monica, 1988, Índice de Conteúdos. (obra original publicada em 1896)

A visão de Otto Wagner no que se refere à sociedade e à sua evolução está patente na obra de 1896, “Modern Architecture”, onde Wagner aborda o seu ideal de Homem moderno. Segundo Mary McLeod, Otto Wagner foi um dos primeiros a estabelecer um paralelismo entre os ramos da arquitetura e da moda, numa época em que a roupa se tornou um tema especialmente presente no discurso arquitetônico na Alemanha e na Áustria.¹⁴⁴

McLeod afirma a importância de Gottfried Semper, seu mestre, no interesse de Wagner em relacionar a arquitetura e a moda nos seus escritos, apesar das divergências em questões fundamentais, nomeadamente, no que toca à construção, algo que Wagner define como estando na origem da criação da arquitetura.¹⁴⁵ No manifesto, Otto Wagner aborda esta questão, explicando que a arquitetura surgiu por motivos relacionados com a segurança e a proteção, refletindo a pura utilidade a ela associada, à qual o Homem juntou a sensibilidade e a procura do belo, um diálogo necessário para toda a criação.¹⁴⁶ Em suma, “*toda a forma arquitetônica surgiu na construção e tornou-se sucessivamente uma forma de arte*”¹⁴⁷. Neste contexto, Otto Wagner faz uma alusão a Semper, a quem dirige uma crítica, condenando que, no livro de Semper denominado “Der Stil”, o autor se contente “*com um simbolismo da construção, em vez de nomear a própria construção como a célula primitiva da arquitetura*”¹⁴⁸ e reitera a sua posição relativamente à importância e papel da construção, afirmando que, “*sem o conhecimento e a experiência da construção, o conceito “arquiteto” é impensável!*”¹⁴⁹

Em “Modern Architecture”, expondo as dificuldades e responsabilidades que a profissão de arquiteto apresenta, Wagner afirma que “*o arquiteto, com a sua feliz combinação de idealismo e realismo, tem sido elogiado como a coroa de glória do homem moderno*”¹⁵⁰, mas “*infelizmente, só ele sente a verdade destas palavras, enquanto os seus contemporâneos ficam de lado, pouco interessados*”¹⁵¹. O autor atribui, em parte, responsabilidade ao arquiteto, por diminuir o seu próprio estatuto social, nomeadamente, pelo excesso de promessas feitas ao cliente, pela forma pouco artística e demasiado simples de apresentar as suas obras no desenho e, ainda, pela pouca par-

144. MCLEOD, Mary, “Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity”, Architecture: In Fashion, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994, p.51.

145. MCLEOD, Mary, Op. Cit., p.52.

146. WAGNER, Otto, “Modern Architecture: A Guidebook for His Students to This Field of Art”, introdução e tradução de Harry Francis Mallgrave, Getty Publications, Santa Monica, 1988, p.91. (obra original publicada em 1896)

147. “Every architectural form has arisen in construction and has successively become an art-form” - WAGNER, Otto, Op. Cit., p.92.

148. “(Semper) had to make do with a symbolism of construction, instead of naming construction itself as the primitive cell of architecture.” - WAGNER, Otto, Op. Cit., p.93.

149. “Without the knowledge and experience of construction, the concept “architect” is unthinkable!” - WAGNER, Otto, Op. Cit., p.99.

150. “The architect with his happy combination of idealism and realism has been praised as the crowning glory of modern man.” - WAGNER, Otto, Op. Cit., p.61.

151. “Unfortunately he alone feels the truth of these words, while his contemporaries stand off to the side, little interested.” - WAGNER, Otto, Op. Cit., p.61.

ticipação em exposições ou concursos, demonstrando-se pouco interessado.¹⁵² Entendemos, a partir do exposto, relativamente aos arquitetos, que, de entre as características que o Homem moderno deve possuir, Wagner considera que o indivíduo tem de se mostrar interessado, envolvendo-se culturalmente, de forma a contribuir para uma evolução social. Posição sustentada pelo que Otto Wagner afirma, mais adiante, reforçando que *“nunca se deve esquecer que a arte de um país é a medida não só do seu bem-estar, mas também primeira e principalmente da sua inteligência”*¹⁵³.

Na visão do autor, uma das aptidões imprescindíveis a um arquiteto, é a capacidade de perceber e dar resposta às necessidades da sociedade a cada momento, adaptando-se aos *“novos métodos de construção, novos materiais, novas tarefas e perspectivas humanas”*¹⁵⁴, estes influenciados por vários fatores, como o local, o clima, a moda e os estilos de vida. Portanto, para realizar uma boa arquitetura e para o arquiteto atingir o sucesso, Wagner considera que o primeiro passo é saber reconhecer as necessidades do Homem, de forma a produzir uma resposta eficaz, uma vez que acredita que *“algo que não é prático, não pode ser belo”*¹⁵⁵.

Otto Wagner refere um fenómeno, em particular, e ao qual a arquitetura, através do planeamento urbano, teve de dar resposta, sendo ele o elevado crescimento das massas. Wagner considera as cidades contemporâneas o expoente da arquitetura moderna, pois o seu crescimento, nunca antes verificado, gerou problemas aos quais os arquitetos modernos criaram respostas de forma a solucionar um problema urgente da era moderna.¹⁵⁶ O crescimento das massas levou, também, a que a arquitetura dos edifícios de apartamentos modernos se adaptasse a estas, revelando-se numa escala maior, com linhas mais longas e superfícies mais amplas. Wagner afirma, ainda, que no tratamento das suas fachadas, *“a arquitetura reduz-se assim a uma superfície lisa interrompida por muitas janelas de igual importância, às quais se acrescenta a cornija principal protetora e, no máximo, um friso de coroamento e um portal”*¹⁵⁷.

152. WAGNER, Otto, Op. Cit., pp.64, 65.

153. *“It should never be forgotten that a country's art is the measure not only of its well-being, but also first and foremost of its intelligence.”* – WAGNER, Otto, Op. Cit., p.115.

154. *“new methods of construction, new materials, new human tasks and viewpoints...”* – WAGNER, Otto, Op. Cit., p.74.

155. *“Something impractical cannot be beautiful.”* – WAGNER, Otto, Op. Cit., p.82.

156. WAGNER, Otto, Op. Cit., p.103.

157. *“the architecture is therefore reduced to a smooth surface interrupted by many windows of equal importance, to which can be added the protecting main cornice and, at most, a crowning frieze and a portal.”* – WAGNER, Otto, “Modern Architecture: A Guidebook for His Students to This Field of Art”, introdução e tradução de Harry Francis Mallgrave, Getty Publications, Santa Monica, 1988, p.109. (obra original publicada em 1896)

Ao longo de “Modern Architecture”, Otto Wagner exalta a importância da arquitetura, referindo que, de “entre as belas-artes (por mais difícil que seja para mim falar de artes, pois só existe uma arte), apenas a arquitetura é verdadeiramente criativa e produtiva”¹⁵⁸, uma vez que considera que é através desta que é possível criar formas belas, inexistentes na natureza, ainda que com materiais originários da mesma. O autor reforça essa convicção, colocando em confronto a pintura, a escultura e a arquitetura, insistindo que, de entre as belas artes, a última é a única em que os modelos emergem do poder criativo do ser humano.¹⁵⁹

Para dissertar sobre a arquitetura moderna, fatores como a arte, a moda e o vestuário demonstram-se importantes para Wagner. É no capítulo intitulado Style que o tema surge com maior intensidade. Wagner expressa que o estilo de arte moderno deve estar de acordo com a imagem do cidadão. É neste sentido que a temática da moda surge no manifesto, quando o autor afirma que “a aparência exterior - o vestuário do homem na sua forma, cor e acessórios - é totalmente coerente com os pontos de vista e as criações artísticas de cada época”¹⁶⁰, relacionando a roupa com os edifícios, uma vez que considera que “este facto é bem visível quando se comparam os desenhos dos trajes com obras de arquitetura contemporâneas”¹⁶¹.

Uma vez que “o nosso vestuário, a nossa moda, é ditada e considerada correta pelo público em geral, o que exclui qualquer indício de erro”¹⁶², Otto Wagner assume que a falha se encontra nas obras de arte, o que contribui para que estas se tornem ininteligíveis e, portanto, promovam um menor interesse por parte do público. O mesmo é aplicado à arquitetura. O arquiteto propõe um paralelismo entre o interior dos edifícios modernos e a aparência e vestuário do homem que os habita, defendendo que se deve proceder a uma harmonização entre ambos, de forma a que as divisões e o seu mobiliário se adaptem ao quotidiano e o ornamento nele presente reflita a atualidade e não os estilos característicos dos séculos anteriores.¹⁶³

Em suma, Wagner defende que “o espaço que habitamos deve ser tão simples quanto as nossas roupas”¹⁶⁴, não obstante ser admissível a presença de objetos decorativos, representativos de outros tipos de arte, desde

158. “Among the fine arts (as difficult as it is for me to speak of arts, for there is only one art), architecture alone is truly creative and productive...” – WAGNER, Otto, “Modern Architecture: A Guidebook for His Students to This Field of Art”, introdução e tradução de Harry Francis Mallgrave, Getty Publications, Santa Monica, 1988, p.62. (obra original publicada em 1896)

159. WAGNER, Otto, Op. Cit., p.81.

160. “Even a slight gift of observation must awaken in us the conviction that outward appearance - man’s clothing in its form, color, and accessories - is fully consistent with each period’s artistic viewpoints and creations...” – WAGNER, Otto, Op. Cit., p.76.

161. “This fact is vividly seen in comparing costume designs with contemporary works of architecture...” – WAGNER, Otto, Op. Cit., p.76.

162. “Our clothing, our fashion, is dictated and deemed proper by the public at large, and this precludes even any hint of error.” – WAGNER, Otto, Op. Cit., p.76.

163. WAGNER, Otto, “Modern Architecture: A Guidebook for His Students to This Field of Art”, introdução e tradução de Harry Francis Mallgrave, Getty Publications, Santa Monica, 1988, p.118. (obra original publicada em 1896)

164. “The room that we inhabit should be as simple as our clothing.” – WAGNER, Otto, Op. Cit., p.118.

que não colidam com as exigências do quotidiano do cidadão moderno. Relativamente à moda, e por considerar o vestuário masculino intocável, uma vez que vai de encontro aos princípios que expõe ao longo do texto, Wagner considera que é apenas possível questionar as roupas dedicadas ao sexo feminino.¹⁶⁵

Esta situação pode ser explicada pelo que Mary McLeod afirma no seu artigo, onde estabelece o modelo de modernidade de Otto Wagner como sendo de carácter masculino, aplaudindo a utilidade e honestidade da moda de homem, que fomenta a ideia de verdadeira modernidade, ignorando, por outro lado, a vestimenta feminina.¹⁶⁶

Ao longo do texto, Wagner aborda, ainda, a questão da intimidade na arquitetura, considerando que nas grandes cidades da atualidade moderna, essa qualidade é apenas possível no interior das construções. Na criação de edifícios, o austríaco defende a importância desta questão, afirmando, também, que os arquitetos devem ter em atenção a perspetiva, assim como dar preferência à simetria, sempre que a forma do local, os meios e razões de utilidade em geral a tornam possível de concretizar.¹⁶⁷ No final do ensaio, e no que toca à arquitetura moderna, Otto Wagner assume-se satisfeito com o rumo que os arquitetos estão a tomar relativamente aos interiores dos edifícios, uma vez que estão a ser desenhados com base na utilidade e no conforto, prezando pela privacidade.¹⁶⁸

Pelo diferente tratamento que Wagner defende ser adotado no exterior em comparação com o interior, Mark Wigley identifica a arquitetura de Wagner, tanto a que é descrita na sua literatura, como a materializada pelo mesmo, como sendo uma arquitetura de vestuário.¹⁶⁹ A tese de Wigley sustenta-se pelo facto de, no interior dos edifícios, o arquiteto austríaco apenas utilizar a parede lisa branca, enquanto que no exterior utiliza painéis, fixados de forma a marcar a autonomia do revestimento em relação à estrutura.¹⁷⁰

165. WAGNER, Otto, Op. Cit., p.121.

166. MCLEOD, Mary, "Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity", Architecture: In Fashion, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994, pp.52,53.

167. WAGNER, Otto, Op. Cit., p.86

168. WAGNER, Otto, Op. Cit., p.116.

169. WIGLEY, Mark, "White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture", Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995, p.167.

170. WIGLEY, Mark, Op. Cit., p.167.

Em “Modern Architecture”, Wagner revela o seu sentimento em relação à arquitetura e à arte realizadas no passado, assim como o seu papel na atualidade. Como escreve Harry Francis Mallgrave, na introdução à sua tradução do documento para inglês, o debate acerca da necessidade da arquitetura se libertar da sua aparência histórica não seria uma novidade.¹⁷¹ No entanto, Mallgrave afirma que Otto Wagner foi o primeiro arquiteto europeu a declarar publicamente a sua rutura com o passado, através do mencionado manifesto, que se verificou o primeiro escrito moderno a demonstrar um afastamento definitivo relativamente às épocas passadas.¹⁷²

No capítulo a que o autor deu o nome de Style, Wagner aborda a expectativa criada em torno do arquiteto para que este proceda à escolha de um estilo, já existente, e realize a sua obra de acordo com este. O austríaco condena a escolha de um estilo como base para a criação arquitetónica moderna, por considerar despropositado que estilos como o clássico ou o gótico sejam aplicados em novos edifícios, dado que o cidadão a frequentá-los é, também ele, o moderno.¹⁷³ Ao invés, o autor defende uma evolução da arquitetura, tal como nos diz ter ocorrido na civilização romana, esta tendo desenvolvido o seu estilo a partir do estilo grego, que, por sua vez, havia derivado do egípcio.¹⁷⁴ O surgimento de novos materiais e novas técnicas, aliados a uma evolução social, promove o aparecimento de um novo estilo, representando “a expressão completa e apodítica do ideal de beleza de um determinado período de tempo”¹⁷⁵, revelando sempre o cunho do artista e da sua época. Neste sentido, Wagner defende que a arte moderna deve ser uma representação das capacidades e ações atuais, traduzindo, na essência, o presente.¹⁷⁶

No capítulo Composition, Otto Wagner explica o processo adequado para a criação de um edifício, manifestando ser “contra uma excessiva e sentida devoção ao passado”¹⁷⁷. O autor afirma que o aspeto do edifício deve ser uma consequência da sua estrutura interna, e não o contrário, rejeitando os elementos que não possuem qualquer função, tendo em mente a procura pela simplicidade.¹⁷⁸ Tudo isto influenciado, desde logo, pelo material e técnica construtiva a utilizar, mas também por outros fatores, como os de carácter económico e geográfico.¹⁷⁹

171. Harry Francis Mallgrave em WAGNER, Otto, “Modern Architecture: A Guidebook for His Students to This Field of Art”, introdução e tradução de Harry Francis Mallgrave, Getty Publications, Santa Monica, 1988, p.14. – Doutorado em Arquitetura na Universidade da Pensilvânia, arquiteto, editor, tradutor, professor e historiador.

172. Harry Francis Mallgrave em WAGNER, Otto, Op. Cit., p.30.

173. WAGNER, Otto, Op. Cit., p.77.

174. WAGNER, Otto, Op. Cit., p.74.

175. “the complete, apodictic expression of the ideal of beauty of a definite period of time.” – WAGNER, Otto, Op. Cit., p.74.

176. WAGNER, Otto, Op. Cit., p.75.

177. “against an excessive and heartfelt devotion to the old...” – WAGNER, Otto, Op. Cit., p.83.

178. WAGNER, Otto, Op. Cit., p.82.

179. WAGNER, Otto, Op. Cit., p.83.

Além do referido, segundo Harry Francis Mallgrave, através da análise das quatro edições de “Modern Architecture” é possível verificar algumas alterações no texto, elucidativas da evolução da visão de Wagner relativamente ao passado. A título de exemplo, na primeira edição, Otto Wagner refere-se às novas formas potenciadas pela tecnologia moderna, afirmando que “Todas elas recordam as formas dos tempos passados...”¹⁸⁰. No entanto, na segunda edição, verifica-se uma mudança no discurso do autor, podendo ler-se que as mesmas “Quase não recordam as formas dos tempos passados...”¹⁸¹. Já na terceira, o autor afasta-se das posições anteriores, declarando que aquelas “Não recordam as formas dos tempos passados...”¹⁸². Evolução textual que revela o gradual afastamento do arquiteto relativamente ao passado.

Os discursos de Adolf Loos e de Otto Wagner em confronto

A partir do discurso de Otto Wagner, expresso no mencionado manifesto de 1896, é-nos possível fazer uma comparação entre a visão deste arquiteto e a de Adolf Loos.

Relativamente à sociedade e à sua evolução, identificamos que para Adolf Loos, a sociedade evoluída é aquela que progressivamente elimina o ornamento, refletindo uma evolução estética que prioriza a simplicidade e a funcionalidade. Já Otto Wagner, dando também importância a estes aspetos, acredita que uma sociedade evoluída é aquela em que os indivíduos se mostram interessados e envolvidos culturalmente, contribuindo, dessa forma, para o progresso arquitetónico, artístico e social.

Numa fase inicial de “Modern Architecture”, verificamos, por um lado, uma opinião contrária àquela que Adolf Loos defende nos seus escritos e, por outro, uma que vai de encontro ao ideal desse arquiteto relativamente à arquitetura moderna. Relembramos que Loos não considera a arquitetura uma arte, pelo facto desta ter de dar resposta a necessidades concretas, que se verificam em constante mudança. Ora, Wagner afirma, igualmente, que a arquitetura tem de se adaptar às exigências dos cidadãos, priorizando a funcionalidade e praticidade, no entanto, entende que esta circunstância não faz com que a disciplina não seja considerada uma das belas artes, ou melhor, a única que é verdadeiramente uma arte. Otto Wagner parece querer demonstrar que a arte, na qual inclui a arquitetura, não é uma tendência, mas sim a representação da sociedade em cada momen-

180. “They all recall the forms of past time...” - WAGNER, Otto, Op. Cit., p.30.

181. “They scarcely recall the forms of past time...” - WAGNER, Otto, Op. Cit., p.30.

182. “They do not recall the forms of past time...” - WAGNER, Otto, Op. Cit., p.121.

to. A arquitetura moderna deve seguir o mesmo rumo, adaptando-se ao dia-a-dia e às necessidades do cidadão, o que obriga a uma evolução, de modo a oferecer respostas adequadas às novas exigências.

No que toca à relação entre os edifícios e o vestuário, Adolf Loos converge com Otto Wagner, na medida em que considera que os edifícios devem estar de acordo com o vestuário dos cidadãos, afirmando que o que está errado são os edifícios e não o vestuário. Parece-nos que Wagner considera que é por este motivo que os cidadãos demonstram interesse pela moda e não pela arquitetura, algo que na visão do arquiteto é necessário mudar, para que os indivíduos se tornem mais interessados e, portanto, modernos. Consideramos que a prioridade que Wagner atribui à honestidade funcional, aplicando-a aos edifícios e aos objetos do quotidiano, é uma característica que o arquiteto acredita verificar-se na moda concebida para o homem.

Como consequência, Wagner identifica uma similitude entre o vestuário e os edifícios, na medida em que considera que a arquitetura deve refletir a aparência exterior da sociedade, fazendo assemelhar as suas características às da roupa humana, uma vez que esta reflete os ideais culturais que predominam nas diferentes épocas. Ponto de vista no qual identificamos grandes semelhanças com o discurso de Adolf Loos, que defende uma unidade arquitetónica, que responda às necessidades modernas, baseada na simplicidade e sobriedade, princípios que observa na moda masculina, nomeadamente, na alfaiataria, ambos reiterando a importância do género na temática. No discurso de Wagner, a presença da moda feminina é de carácter reduzido, sendo que o arquiteto austríaco apenas se refere a esta de uma forma breve e com a intenção de lhe dirigir uma crítica, considerando que o vestuário destinado ao sexo feminino é questionável, ao contrário das roupas dedicadas ao homem. Esta merece maior atenção no discurso de Loos, como vimos.

Outro momento no qual consideramos evidente a proximidade dos discursos de ambos os autores é relativa à abordagem à dicotomia entre o interior e o exterior, aplicada à arquitetura. O ponto de vista de Wagner revela-se semelhante àquele que Adolf Loos apresenta no seu discurso, uma vez que ambos defendem a proteção e privacidade da singularidade interior, através do revestimento exterior, que separa o domínio público do privado.

Identificamos, igualmente, como sendo clara a convergência do pensamento de Wagner e Loos relativamente à relação do artista e do arquiteto modernos com o passado. Ambos os autores criticam, nos seus escritos, a excessiva devoção ao passado que transparece em alguns dos edifícios e obras de arte mais recentemente realizadas, considerando-o um obstáculo à evolução. No seu discurso, Wagner parece querer demonstrar que a arquitetura moderna surgirá naturalmente, basta aos arquitetos utilizar os novos materiais e tecnologia, de forma a adaptar-se às ações e necessidades em evolução. Por outro lado, o arquiteto admitia a presença de elementos de outros tempos, desde que não se verificassem prejudiciais.

Por tudo o que foi dito, parece-nos de salientar a similitude entre o pensamento de Otto Wagner e o de Adolf Loos, talvez por influência da

sua quase contemporaneidade. Verificamos que, apesar das semelhanças e divergências no seu pensamento, é possível encontrar uma grande ligação entre os arquitetos abordados, que utilizaram a moda para construir a sua obra escrita e o seu pensamento em relação à arquitetura. Apesar de verificarmos que a moda não está tão presente no discurso de Wagner como está no de Loos, para estes, como afirma Mary McLeod, quer seja *“como metáfora, modelo ou arena de prática, a moda tornou-se um componente fundamental da luta para definir a modernidade na arquitetura”*¹⁸³.

183. *“As metaphor, model, and arena of practice, fashion became a fundamental component of the struggle to define modernity in architecture.”* - MCLEOD, Mary, “Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity”, *Architecture: In Fashion*, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994, p.39.

A contribuição da moda para a construção (do discurso) de uma das vertentes críticas à arquitetura moderna: Bernard Rudofsky

Também no discurso do arquiteto Bernard Rudofsky (1905-1988) se encontra patente a abordagem ao tema da moda, aquela que tem em Loos um dos seus precursores. No entanto, Rudofsky recorre a esta de modo a realizar uma crítica à arquitetura moderna. O arquiteto, nascido na antiga Morávia, mudou-se para Viena com a família em 1906, cidade onde se licenciou em Arquitetura e Engenharia na Academia Politécnica, no ano de 1928, o mesmo ano em que rumou a Berlim para trabalhar no escritório do arquiteto Otto Rudolf Salvisberg.¹⁸⁴ Na fase final da sua licenciatura, Rudofsky trabalhou ainda como cenógrafo para G. W. Pabst, cineasta austríaco.¹⁸⁵ Em 1930, volta a Viena, começando a trabalhar no escritório de arquitetura Theiss & Jaksch, terminando o seu doutoramento no ano seguinte.¹⁸⁶ Após finalizar os seus estudos, o arquiteto partiu para Capri, onde permaneceu cerca de dois anos, tendo, neste período, iniciado a escrita de artigos para revistas alemãs e austríacas, com o seu primeiro escrito sobre arquitetura a ser publicado na revista alemã Wasmuths Monatshefte für Baukunst, em 1934, no ano seguinte à morte de Loos.¹⁸⁷

Tendo viajado pelos continentes europeu, asiático e americano desde 1922, além de edifícios, Rudofsky projetou e desenhou cenários e exposições, assim como mobiliário, calçado e vestuário, expondo fotografias e pinturas arquitetónicas pela Europa e América do Sul. Instalou-se em Nova Iorque no início dos anos 40, depois de ter conhecido os Estados Unidos da América numa viagem de estudo, que realizou entre 1935 e 1936, onde viveu até à sua morte, tendo-se tornado cidadão americano no ano de 1948.¹⁸⁸ Foi nessa cidade americana que Bernard Rudofsky trabalhou como curador e designer no MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, entre 1944 e 1965, instituição onde realizou várias exposições, entre elas, “Are Clothes Modern?”, de 1944, exposição a que dedicamos maior atenção, assim como ao catálogo que a acompanha. Sempre que necessário recorremos, ainda, à exposição “Architecture without Architects”, de 1964, também da autoria de Rudofsky.¹⁸⁹

184. GUARNERI, Andrea Bocco, “Bernard Rudofsky: a humane designer”, Springer, Berlim, 1985, pp.15, 16.

185. GUARNERI, Andrea Bocco, Op. Cit., p.17.

186. GUARNERI, Andrea Bocco, Op. Cit., p.17.

187. GUARNERI, Andrea Bocco, Op. Cit., p.18.

188. MoMA Department of Public Information, “Are Clothes Modern?”, (Press release), The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1944, p.4, disponível em https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325448.pdf?_ga=2.69988176.1987492592.1704652294-1653064677.1701880736

189. MoMA, “Bernard Rudofsky”, disponível em <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2016/spelunker/constituents/3567/>

A exposição “Are Clothes Modern?” era composta por uma instalação organizada em dez setores, sendo o primeiro “The Unfashionable Human Body”, seguindo-se “Excess and Superfluity”, “Trousers versus Skirts”, “the Desire to Conform”, “Posture Causes and Effects”, “the Abuse of Materials”, “Wisdom in Period and Folk Dress”, “American Pioneers”, “the Revival of the Rational” e, por fim, “the Domestic Background of Clothing”¹⁹⁰, surgindo, neste percurso, os mais variados objetos, entre eles peças de vestuário e de adorno, mas também esquemas, fotografias e maquetes.

O livro que acompanha a exposição é composto por 241 páginas, nas quais Rudofsky organiza o seu discurso através de dez momentos, que intitulou “Are Clothes Modern?”, “Topography of Modesty”, “the Unfashionable Human Body”, “Does the Pipe Fit the Face?”, “Clothes in Our Time”, “Cut and Dry Goods”, “Sartoriosis or the Enjoyment of Discomfort”, “Dress Reform and Reform Dress”, “the Poor Man’s Esthetics” e, finalmente, “Invocation of Democracy”¹⁹¹. Devido à incompleta informação disponível, não nos é possível afirmar se há correspondência total entre a exposição e o catálogo.

A exposição “Architecture without Architects” é composta por cerca de 200 fotografias ampliadas, montadas em séries de paredes ocas, que traduzem um levantamento da arquitetura popular de 60 países, desde o passado até ao presente.¹⁹² O documento que acompanha a mostra é composto por 128 páginas, onde surgem 156 ilustrações, de entre as quais fotografias da autoria do próprio Rudofsky, que constituem um papel de maior destaque relativamente ao texto, que assume um papel secundário.

Salientamos a mostra de 1944, e o respetivo catálogo, uma vez que nela é abordado o vestuário e exploradas as suas características, relacionando-o com a arquitetura moderna, demonstrando a posição do arquiteto em relação ao tema. Já em “Architecture without Architects” encontram-se expostas as convicções de Rudofsky relativamente ao que seria o seu ideal arquitetónico. Verificamos que esta segunda exposição constitui uma abordagem distinta por parte de Rudofsky, uma vez que apresenta apenas imagens, tendo pouca informação.

190. “O Corpo Humano Fora de Moda”, “Excesso e Superfluidade”, “Calças versus Saias”, “o Desejo de Conformidade”, “Causas e Efeitos da Postura”, “o Abuso de Materiais”, “Sabedoria no Vestuário Folclórico e de Época”, “Pioneiros Americanos”, “o Renascimento do Racional” e “o Contexto Doméstico do Vestuário” - MoMA Department of Public Information, “Are Clothes Modern?”, (Press release), The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1944, p.1.

191. “As Roupas são Modernas?”, “Topografia do Pudor”, “O Corpo Humano Fora de Moda”, “O Cachimbo Combina com o Rosto?”, “Roupas no Nosso Tempo”, “Corte e Secagem de Tecidos”, “Sartoriosis ou o Prazer do Desconforto”, “Reforma do Vestuário e Vestuário Reformado”, “A Estética do Homem Pobre” e “Invocação da Democracia” - RUDOFKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.7.

192. MoMA Department of Public Information, “Architecture Without Architects” (Press release), The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1964, disponível em https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326362.pdf?_ga=2.252917569.955551333.1701880736-1653064677.1701880736

Quer nos textos escritos por Bernard Rudofsky, como nas exposições por ele concebidas, se encontra evidente o interesse e visão do arquiteto relativamente à sociedade e ao seu estilo de vida. Sabe-se que nas suas duas exposições com maior visibilidade e em cinco¹⁹³ dos nove livros que escreveu, Rudofsky dedica-se especialmente a este tema, analisando os modos de vida do ser humano, consistindo um assunto importante na obra do autor que deseja que o Homem moderno desenvolva “um gosto pela vida digna”¹⁹⁴. Na exposição “Are Clothes Modern?” (fig.28), esta questão encontra-se patente.

Na mencionada exposição de 1944, apresentada no MoMA, Bernard Rudofsky, arquiteto que encarava os ramos da arquitetura e da moda como expressões da cultura material no espaço e do estilo de vida cultural e individual, faz uma análise gráfica da função da roupa, demonstrando como esta se tornou incompatível com o corpo humano e com as necessidades dos indivíduos.¹⁹⁵ São analisados criticamente as motivações e princípios do vestuário, na procura de propostas mais adequadas aos corpos e ao dia-a-dia dos cidadãos, sendo que, por ver a arquitetura como um reflexo dos hábitos sociais, mudar a relação do vestuário com o corpo humano implicaria uma mudança nos espaços que as pessoas habitam.¹⁹⁶ Focaremos a atenção na primeira e última parte da exposição devido à maior quantidade de informações disponíveis sobre esses setores.

No primeiro setor da exposição, Rudofsky apresenta as três razões básicas para a existência do vestuário, sendo elas, “Decoration”, “Modesty” e “Protection”¹⁹⁷. Este divide a primeira em várias etapas, nomeadamente, a da pintura, tendo como exemplo a do cabelo ou das unhas, seguindo-lhe a tatuagem, a cicatrização e terminando na mutilação e deformação, que exemplifica através de várias ações, como a adulteração do formato da cabeça, orelhas, pescoço ou cintura.¹⁹⁸ (fig.29) No livro relativo à exposição, o autor faz um paralelismo com a moda, apontando exemplos de vestuário

193. RUDOFSKY, Bernard, “Are Clothes Modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947;

RUDOFSKY, Bernard, “Behind the Picture Window”, Oxford University Press, Nova Iorque, 1955;

RUDOFSKY, Bernard, “The Unfashionable Human Body”, Doubleday, Nova Iorque, 1971;

RUDOFSKY, Bernard, “Now I Lay Me Down to Eat: Notes and footnotes on the lost art of living”, Doubleday, Nova Iorque, 1980;

RUDOFSKY, Bernard, “Sparta-Sybaris: Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not”, Residenz/VM, Salzburgo, 1987.

194. “a taste for dignified living...” - Bernard Rudofsky em “Behind the Picture Window” (1955) citado por GUARNERI, Andrea Bocco, “Bernard Rudofsky: a humane designer”, Springer, Berlim, 1985, p.70.

195. ACOSTA, José Miguel, MARTÍNEZ, Daniel López, TORRECILLAS, Antonio Jiménez, ESCOBAR, Juan Calatrava, “Arquitectura y moda”, Márgenes Arquitectura, n. 11, 2017, p.54.

196. KINNEY, Leila W., “Fashion and Fabrication in Modern Architecture”, Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 58, No. 3, Architectural History 1999/2000, setembro 1999, p.478.

197. “Decoração”, “Pudor” e “Proteção” - MoMA Department of Public Information, “Are Clothes Modern?”, (Press release), The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1944, p.2.

198. MoMA Department of Public Information, Op. Cit., p.2.

que simulam este tipo de mutilação, como é o caso dos toucados, peça que concede uma aparência alongada ao crânio.¹⁹⁹ (fig.30 e fig.31)

Em “the Desire to Conform”, capítulo do livro, verifica-se que Rudofsky aponta a moda, não só como um simulador, mas também como um dos meios para a deformação do corpo humano, nomeadamente, a do pé, considerando que os fabricantes de calçado, na ânsia de produzir o modelo perfeito, descartam o conforto, provocando pressão no pé humano pela utilização de calçado inadequado ao seu formato.²⁰⁰ Rudofsky demonstra-o a partir da comparação entre moldes em gesso que evidenciam a diferença entre a anatomia do pé humano e a forma de madeira para a qual os sapatos foram concebidos.²⁰¹ (fig.32)

Relativamente a “Modesty”, é neste momento que Rudofsky, através de um diagrama da figura humana, liga várias partes do corpo a fotografias e objetos que representam as exigências estabelecidas por conta do pudor, que divergem conforme a época e o local em se vive e que contribuíram para a criação do vestuário.²⁰² (fig.33) Não abordaremos “Protection” visto que não se encontram dados disponíveis sobre este momento da exposição.

Uma vez que Rudofsky considera que o vestuário agride o corpo humano, provocando dor e desconforto aos seus utilizadores, pela análise deste primeiro setor, parece-nos que utiliza a exposição “Are Clothes Modern?” para reclamar uma evolução das suas características de forma a melhor exercer a sua função, que se tornou uma necessidade básica do Homem e que influencia diretamente o seu dia-a-dia.

No setor final da exposição, intitulado “the Domestic Background of Clothing”, encontramos um modelo onde é salientada a relação entre o vestuário, a postura e a arquitetura doméstica, utilizado pelo autor para expor o modo como acredita que o vestuário e o calçado, desde que desenhados com base em princípios racionais, podem influenciar a arquitetura.²⁰³ Através da representação de uma sala de jantar instalada num pequeno pavilhão no terraço do museu, o autor demonstra que um pavimento irregular permite um maior conforto do que um piso uniforme, favorecendo a tatilidade dos pés, de forma a convencer os visitantes a não utilizarem calçado no interior das suas casas.²⁰⁴ Na saída da exposição, os visitantes são ainda confrontados com a sua própria imagem, através de um estreito corredor que os leva a uma parede totalmente espelhada, promovendo a reflexão.²⁰⁵

Desta forma, parece-nos que Rudofsky considera que a arquitetura deve ser o espelho do modo de vida de cada indivíduo, adequando-se às

199. RUDOFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.63.

200. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.73.

201. GUARNERI, Andrea Bocco, “Bernard Rudofsky: a humane designer”, Springer, Berlim, 1985, p.286.

202. MoMA Department of Public Information, “Are Clothes Modern?”, (Press release), The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1944, p.2.

203. MoMA Department of Public Information, Op. Cit., p.3.

204. GUARNERI, Andrea Bocco, “Bernard Rudofsky: a humane designer”, Springer, Berlim, 1985, p.286.

205. GUARNERI, Andrea Bocco, Op. Cit., p.286.

suas exigências e, portanto, julga inapropriado estabelecer uma distinção entre a reforma do vestuário e a reforma da casa. Convicção sustentada pelo que diz o arquiteto Felix Augenfeld, no comunicado de imprensa relativo à exposição, onde afirma que para Rudofsky, “a arquitetura é a expressão mais integrada do nosso modo de vida. Para criar uma boa arquitetura, os modos de vida devem ser investigados de uma forma crítica”²⁰⁶. Identificamos que a consciência de que a moda e a arquitetura se devem adaptar de forma a dar resposta às exigências dos cidadãos a cada momento, seria, para Rudofsky, uma demonstração da evolução da sociedade.

Segundo Leila Kinney, citando Felicity Scott, na mencionada exposição, Bernard Rudofsky utiliza a roupa como um meio para sustentar a sua crítica à arquitetura moderna e aos seus princípios, acusando-a de se verificar excessivamente racional e de desrespeitar os hábitos domésticos.²⁰⁷ Outra afirmação de Felix Augenfeld, constante no comunicado de imprensa relativo à exposição, sustenta este argumento, uma vez que revela que “a maior parte do tempo do Sr. Rudofsky é gasta naquilo que a todos parece pouco gratificante e impraticável - estudo, leitura e recolha de material em apoio da sua ideia favorita: que a arquitetura moderna é apenas outro tipo de fracasso.”²⁰⁸.

No livro que acompanha a exposição “Are Clothes Modern?”, Bernard Rudofsky demonstra de uma forma mais profunda o estudo realizado relativamente ao estilo de vida da sociedade e do papel que o vestuário ocupa nas suas vidas. O autor inicia a escrita com um questionamento sobre o comportamento do ser humano relativamente à moda, criticando a forma rigorosa como este a adota, independentemente do desconforto e sofrimento que lhe possa causar.²⁰⁹

Ao longo do capítulo “Topography of Modesty”, o autor aprofunda a questão do pudor, classificando-o como “uma sensação tão complexa e irracional”²¹⁰, que varia histórica e localmente, e que, muitas vezes, nos tem vindo a ser incutida na argumentação teológica e, conseqüentemente, na própria religião. Mote que leva Rudofsky a dissertar acerca do olhar do ser humano sobre o seu próprio corpo e sobre a forma como, ao longo da história, este foi desenvolvendo a necessidade de o esconder. Fenómeno através do qual aborda o surgimento do vestuário, afirmando que “o vestuário, muitas vezes tão ineficaz como proteção contra os rigores da Natureza e tão pouco satisfatório como ornamento, é, no entanto, um verdadeiro

206. “architecture is the most integrated expression of our way of living. In order to create good architecture ways of living must be critically investigated.” - Felix Augenfeld citado por MoMA Department of Public Information, Op. Cit., p.5.

207. KINNEY, Leila W., “Fashion and Fabrication in Modern Architecture”, Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 58, No. 3, Architectural History 1999/2000, setembro 1999, p.478 - Felicity Scott é Professora de Arquitetura, Historiadora e Teórica da Arquitetura e Urbanismo Modernos e Contemporâneos.

208. “Most of Mr. Rudofsky’s time is spent on what seems to everyone most unrewarding and impractical - study and reading, collecting material in support of his favorite idea: that modern architecture is just another kind of failure.” - Felix Augenfeld citado por MoMA Department of Public Information, “Are Clothes Modern?”, (Press release), The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1944, p.5.

209. RUDOFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.14.

210. “a sensation so complex and irrational...” - RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.15.

instrumento de uma filosofia moral”²¹¹. É neste sentido que o autor aborda peças de roupa como o espartilho e o fato de banho. O primeiro, que consistia numa peça, inicialmente, utilizada para o tratamento da postura, contribuindo para a saúde humana, mas, mais tarde, converteu-se numa atração erótica e, portanto, o seu uso tornou-se indispensável a todas as mulheres.²¹² Já o segundo, desprovido de qualquer função, é um dos exemplos de vestuário que apenas serve o pudor, transformando-se num traje social, que permite aos cidadãos banhar-se, dentro dos limites da civilização moderna.²¹³

Ainda sobre o mesmo tema, Rudofsky relata que a figura humana parece revelar-se aborrecida para o próprio ser humano e apresenta um conjunto de esquemas e figuras, da autoria quer de pintores pré-históricos, quer de artistas modernos, representativos do desejo do Homem de a modificar.²¹⁴ (fig.34 e fig.35) A representação dos referidos monstros humanos levam Rudofsky a pensar que *“as loucuras do traje histórico e a nossa própria prontidão para adotar roupas e modas corporais absurdas podem ser atribuídas a este fascínio”*²¹⁵, que continua a ser alimentado pela sociedade moderna.

Rudofsky vai mais longe, afirmando que o homem é o único ser que possui o desejo de alterar o seu próprio corpo, quer seja pintando-o, deformando-o ou mutilando-o.²¹⁶ Circunstância que o autor diz verificar-se nas civilizações primitivas e que se manteve na sociedade moderna, afirmando, no capítulo *“the Unfashionable Human Body”*, que *“em nenhum momento o corpo humano esteve isento do esforço do homem para se corrigir e mudar; os poderes intelectuais do homem moderno não diminuíram o seu desejo de realizar as ablações dos homens das cavernas e dos aborígenes”*²¹⁷. (fig.36 e fig.37) Tudo isto, diz Bernard Rudofsky, levou à procura da representação perfeita da forma humana, nomeadamente a da mulher, que foi sendo constantemente alterada ao longo da história e adaptada consoante a cultura de cada região.²¹⁸

No capítulo *“Sartoriosis or the Enjoyment of Discomfort”* é abordada a relação do vestuário, das suas desconfortáveis, dolorosas e pouco saudáveis características referidas por Rudofsky, com o fator de atração erótico implícito.²¹⁹ Neste sentido, Rudofsky classifica o vestuário como sendo um mecanismo auto-erótico, que, através da pressão exercida sobre os corpos e da restrição de movimentos que motiva, provoca prazer ao ser humano.²²⁰ Refere o calçado feminino como um claro exemplo de restrição do movimento, que, contendo inúmeros e pesados ornamentos,

211. *“Clothes, often so inefficient as a protection against Nature's rigors, and unsatisfactory as an ornament, are however true instruments of a moral philosophy.”* - RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.24.

212. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.26.

213. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.32.

214. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.41.

215. *“The follies of historic costume and our own readiness to adopt absurd clothing and body fashions can be traced to this fascination.”* - RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.43.

216. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.51.

217. *“At no time has the human body been exempt from man's endeavor of correcting and changing; the intellectual powers of modern man have not dulled his desire for performing the aberrations of cave-men and aboriginals.”* - RUDOFSKY, Bernard, *“Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”*, P. Theobald, Chicago, 1947, p.59.

218. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.55.

219. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.155.

220. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.156

contribuem para o “fascínio erótico do andar artificialmente limitado das mulheres”²²¹, além de contribuir para a distinção da sua classe social. A dor e a restrição causados por este foco de atração sexual, segundo o autor, são aceites e apoiados pelas mulheres modernas, por forma a serem admiradas pelo homem, que admite que os saltos altos lhe estimulam o apetite sexual.²²² (fig.38 e fig.39) Nesta perspetiva, Rudofsky cita Paul Bousfield de forma a sustentar o seu ponto de vista. Psicólogo que garante que a tendência do homem “é cada vez mais escolher uma mulher como esposa, não pela sua força física ou inteligência, mas pelas suas características sexuais artificiais, isto é, a sua chamada forma artística de vestir”²²³.

No final do documento escrito relativo a “Are Clothes Modern?”, o arquiteto defende que o vestuário deveria ser mais regularmente considerado uma necessidade da vida humana.²²⁴ Além disso, julga que o setor está cada vez mais relacionado com o desperdício, devido à crescente compra de bens por parte dos cidadãos sendo, desta forma, considerado perfeitamente legítimo e que Rudofsky suspeita que “talvez, como a civilização moderna proporciona tão pouca satisfação, o prazer do desperdício extravagante compense as suas muitas desvantagens”²²⁵.

Através da análise da visão de Rudofsky exposta na mencionada exposição, assim como no livro que a acompanha, entendemos que, para o autor, a sociedade não está a evoluir, uma vez que continua a mutilar-se, não respeitando o seu próprio corpo, aceitando vestir roupa desconfortável e até negativa para a sua saúde. Parece-nos, por este ponto de vista, que, para Rudofsky, uma sociedade evoluída é uma sociedade saudável, aquela em que os cidadãos aceitam o seu corpo e respeitam o seu formato, sem a necessidade de o modificar.

É para contrariar a situação social que se verificava, que o arquiteto e a sua esposa Berta desenham as sandálias “Bernardo” e fundam a marca com o mesmo nome, posteriormente vendida. Concebidas de forma a respeitar a anatomia humana, as sandálias não deformam nem ocultam o pé, tendo em conta que o protegem ao mesmo tempo que o deixam exposto ao ar. (fig.40)

Com a primeira coleção apresentada em 1946, no Hotel Ritz Carlton, as sandálias “Bernardo”, inspiradas na arquitetura antiga, são tidas como uma crítica social à pressão exercida sobre os corpos e como a materialização das teorias apresentadas na exposição “Are Clothes Modern?”, de 1944.²²⁶ Rudofsky, no catálogo da referida exposição, defende

221. “the erotic fascination of the artificially restricted walk of women...” - RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.161.

222. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.168.

223. “the tendency is more and more to choose a woman as wife not on account of her physical strength or her intelligence but on account of her artificial sex characteristics, that is, her so-called artistic manner of dress.” - Paul Bousfield em “Sex and Civilization” (1928) citado por RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.176.

224. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.223.

225. “Perhaps, since modern civilization gives so little satisfaction, the pleasure of extravagant waste makes up for its many disadvantages.” - RUDOFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.227.

226. GUARNERI, Andrea Bocco, “Bernard Rudofsky: a humane designer”, Springer, Berlim, p.22.

modelos folgados, mutáveis e, portanto, versáteis.²²⁷ (fig.41 e fig.42) As sandálias, de sua autoria, são tidas como modelo de beleza e utilidade, que respeitam o formato do pé humano.²²⁸ Já na exposição “Are Clothes Modern?”, Bernard Rudofsky apresenta fotografias de alguns modelos de calçado que respeitam a anatomia humana. (fig.43) Tal como o próprio escreveu, o seu calçado “*não é um engano de designer, mas antes parte do (seu) credo arquitetônico*”²²⁹.

227. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.204.

228. MoMA Department of Public Information, “Are Clothes Modern?”, (Press release), The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1944, p.3.

229. “is not a designer's mistake, but rather part of (his) architectural credo.” - Bernard Rudofsky em carta a Zette Emmons (1985) citado por GUARNERI, Andrea Bocco, Op. Cit., 1985, p.75.



Fig.28. Vista da instalação da exposição "Are Clothes Modern?", de B. Rudofsky.



Fig.29. Vista da instalação onde B. Rudofsky aborda as várias etapas da Decoração, inserida na exposição "Are Clothes Modern?".

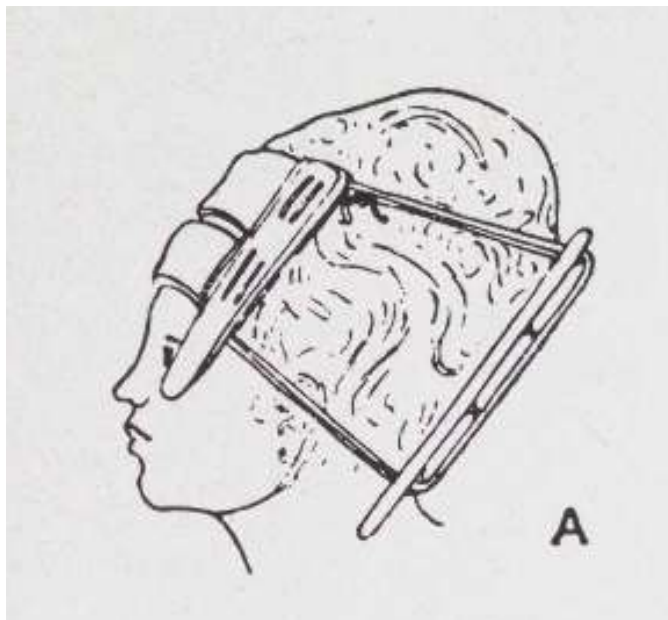


Fig.30. Exemplo de sistema de deformação da cabeça.

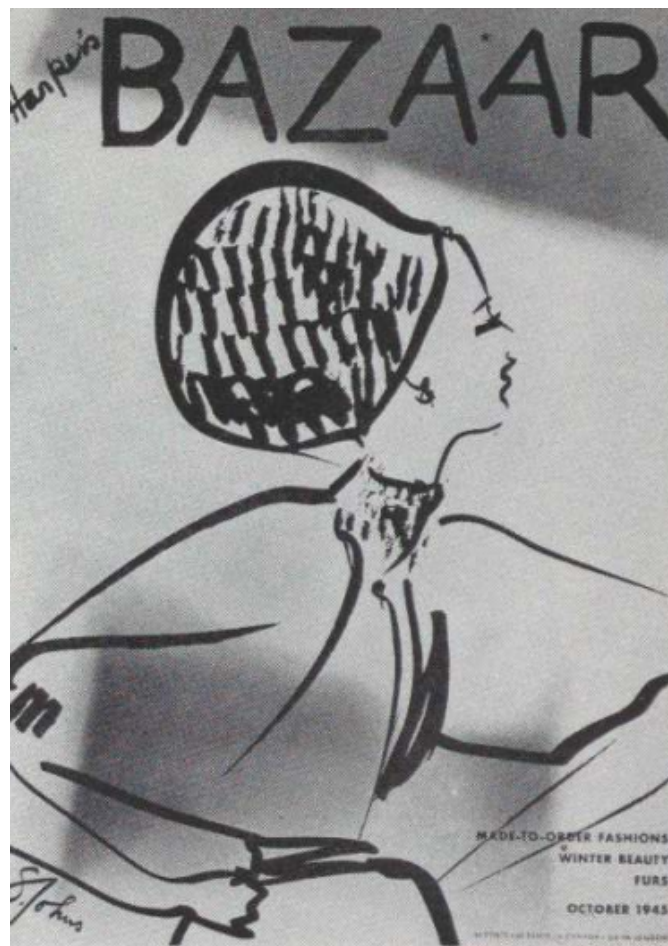


Fig.31. Revista de moda Harper's Bazaar, 1945.

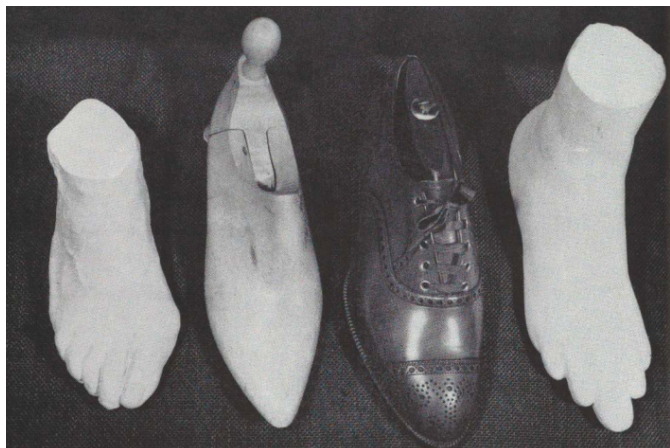


Fig.32. Molde em gesso do pé deformado de um adulto, forma de madeira, sapato atual e modelo em gesso que corresponde ao pé ideal, na visão do fabricante (da esquerda para a direita).



Fig.33. Vista da instalação onde B. Rudofsky aborda as questões ligadas ao Pudor, inserida na exposição "Are Clothes Modern?".



Fig.34. Desenhos rupestres pré-históricos, em Espanha.

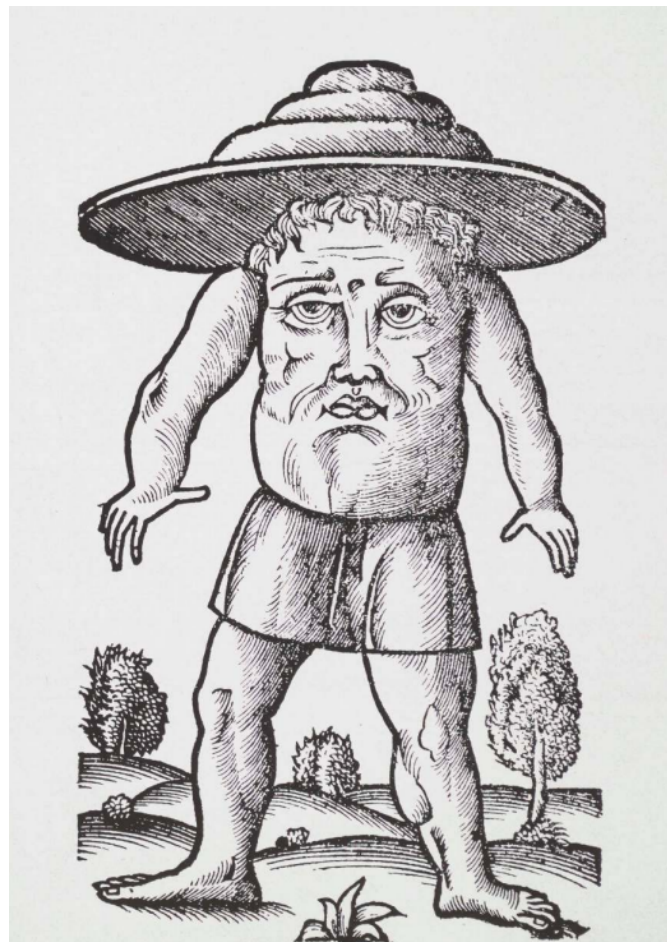


Fig.35. Exemplo de representação da variação da figura humana, 1623.



Fig.36. Método pré-histórico para estreitar cintura masculina, representado em mural do séc. XVII/XVIII a.C.

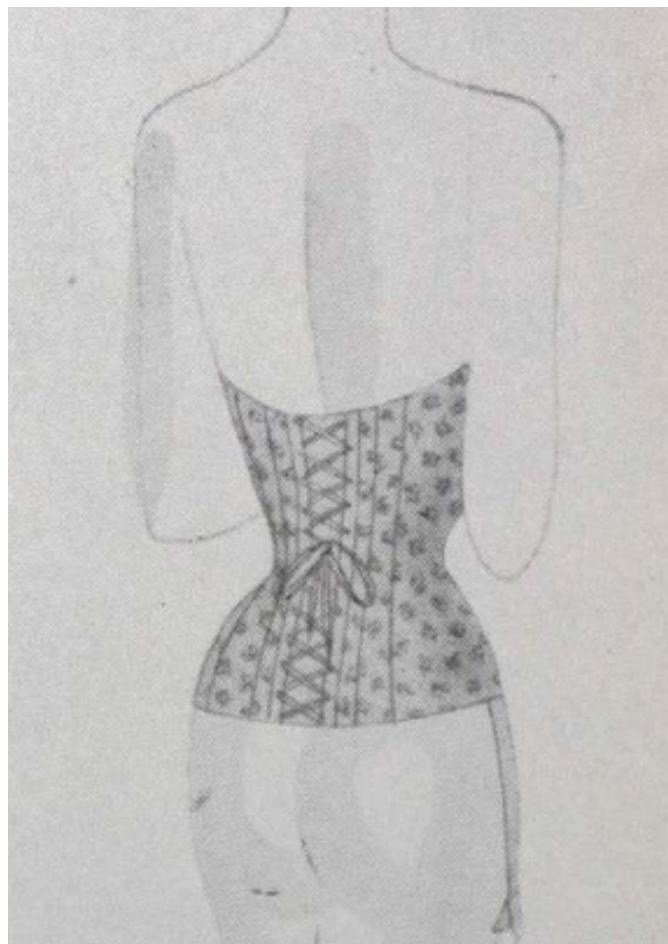


Fig.37. Espartilho feminino, 1945.



Fig.38. Pesadas sandálias árabes, presas ao pé apenas por um botão.

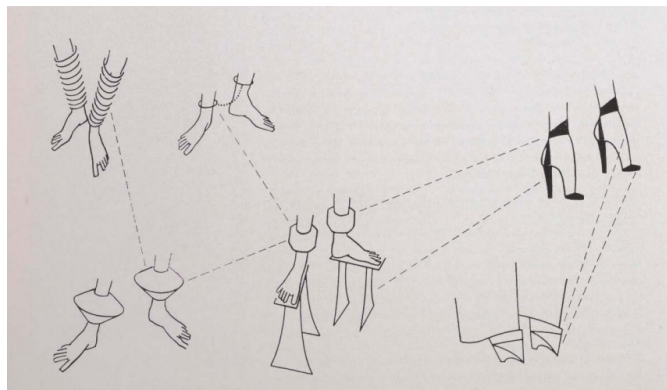


Fig.39. Exemplos de engenhos acrescentados ao sapato, condicionando o andar feminino.



Fig.40. Um dos modelos de sandálias "Bernardo", da autoria de Bernard e Berta Rudofsky.



Fig.41. Uma das seis formas de utilizar as sandálias rústicas de Bernard Rudofsky, demonstrando as vantagens deste tipo de calçado.



Fig.42. Uma das seis formas de utilizar as sandálias rústicas de Bernard Rudofsky, demonstrando as vantagens deste tipo de calçado.



Fig.43. Vista da instalação da exposição
"Are Clothes Modern?", de B. Rudofsky.

No desenrolar da crítica de Bernard Rudofsky ao vestuário, nomeadamente à pressão que este exerce sobre o corpo humano, o arquiteto visa de igual forma quer as roupas confeccionadas para o sexo masculino, quer aquelas desenhadas para o sexo feminino.

O calçado é um desses casos, sendo veementemente criticado por Rudofsky, pelo facto dos sapatos não serem confeccionados de modo a adaptar-se aos pés. Do lado feminino, como já mencionado no texto, a crítica ao calçado adensa-se, sendo que o autor se refere a estes como um claro exemplo de restrição do movimento que contém desnecessário ornamento.²³⁰

No entanto, no desenrolar do segundo setor da exposição “Are Clothes Modern?”, denominado “Excess and Superfluity”, as vestes destinadas ao homem também não foram poupadas. Neste momento da exposição teve lugar uma crítica ao traje masculino do século XX e um questionamento de Rudofsky do que seria a imagem e princípios do cidadão moderno, através das instalações “24 Pockets” e “78 Buttons”, onde o autor visa a quantidade de bolsos e botões que compõem a sua roupa.²³¹ (fig.44) Como descrito no comunicado de imprensa do museu, “os *elegantes bolsos exteriores de hoje, que seriam arruinados se fossem utilizados na prática, são sobretudo um símbolo da função passada*”²³², demonstrando, assim, que o simbolismo se encontra tão presente no vestuário civilizado, como nos pertences de qualquer tribo. Ao colocar em evidência esta questão, o arquiteto permite-nos “*rever a nossa imagem do homem moderno, aparentemente tão senhor de si, se reconhecermos que ele atinge a sua autossuficiência com uma panóplia de compartimentos ocultos*”²³³.

No livro que acompanha a exposição, o autor reforça a sua posição. No capítulo intitulado “Clothes in our time”, Rudofsky afirma que o vestuário masculino exemplifica claramente a falta de progressão no setor da moda, criticando e referindo, entre vários aspetos, a ornamentação antiquada que lhe era aplicada, referindo-se novamente à grande quantidade de botões desnecessários e disfuncionais.²³⁴ Este apoia-se no discurso de George Howard Darwin, nomeadamente, no seu artigo “Development in Dress”, de 1872, onde o autor expõe vários componentes do vestuário

230. RUDOFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.161.

231. CARLSON, Hannah, “Fashion and Function at MoMA: Bernard Rudofsky’s “24 Pockets”, Design Observer, 2017, disponível em <https://designobserver.com/feature/fashion-and-function-at-moma/39653>

232. “The elegant exterior pockets of today which would be ruined if put to practical use are chiefly a symbol of past function...” - MoMA Department of Public Information, “Are Clothes Modern?”, (Press release), The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1944, p.3.

233. “revise our picture of modern man, so seemingly self-possessed, if we acknowledge that he achieves his self-sufficiency with a panoply of concealed compartments...” - CARLSON, Hannah, Op. Cit, disponível em <https://designobserver.com/feature/fashion-and-function-at-moma/39653>

234. RUDOFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.122.

masculino que já não teriam utilidade, mas que permaneceram até ao momento, fazendo um paralelismo entre a evolução das roupas e a dos organismos a que se destinam.²³⁵

Neste sentido, Rudofsky discute, ainda, a distinção que se verifica entre as características do vestuário dirigido ao sexo feminino e daquele destinado ao sexo masculino. No setor denominado “Trousers versus Skirts” integrado na exposição “Are Clothes Modern?”, são expostas as conclusões da investigação do autor acerca da distinção entre sexos, nomeadamente, através do vestuário. Rudofsky constata que as características das roupas de ambos os sexos alteram-se consoante a região e a cultura. Exemplo é o facto de, no mundo ocidental, a saia encontrar-se ligada às mulheres e as calças aos homens, mas, no oriente, verificar-se o inverso.²³⁶

No capítulo “Clothes in our time” do livro relativo à exposição, Rudofsky conclui que não faz qualquer sentido a distinção entre as roupas de homem e as de mulher. Por considerar que as características sexuais não legitimam qualquer diferença nas propriedades dos trajes, classifica esta separação, inexistente nas civilizações primitivas, como artificial e arbitrária.²³⁷ Acrescenta que a civilização industrial promoveu esta diferenciação, associando determinadas peças de roupa às mulheres e outras aos homens.²³⁸

Podemos, desta forma, concluir que Bernard Rudofsky olha para a moda masculina e feminina do mesmo modo, identificando falhas em ambos. Consideramos que, no ponto de vista de Rudofsky, a presente distinção dos sexos por intermédio da vestimenta não faz qualquer sentido, situação que o arquiteto afirma não se verificar nas civilizações anteriores e, portanto, aparenta querer afirmar que o vestuário não só não evoluiu, como retrocedeu, identificando uma relação entre a estagnação das vestes com a industrialização.

235. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.124.

236. MoMA Department of Public Information, “Are Clothes Modern?”, (Press release), The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1944, p.3.

237. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.128.

238. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.129.

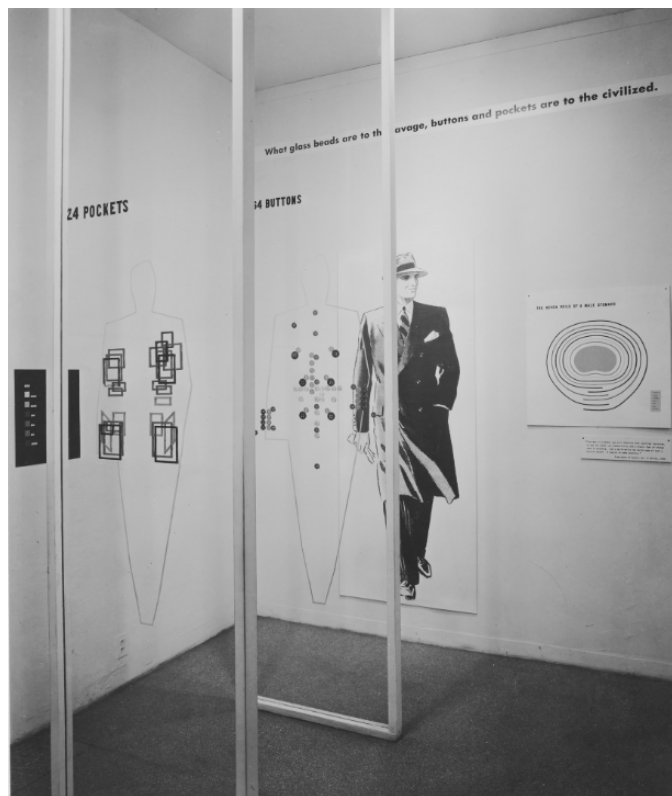


Fig.44. Vista das instalações “24 Pockets” e “78 Buttons”, inserida na exposição “Are Clothes Modern?”.

Rudofsky apresenta uma ligação aos Estados Unidos da América, desde logo pelos anos em que viveu naquele país, tornando-se cidadão americano no ano de 1948, sendo que a sua cultura e modo de vida consiste num tema presente na sua obra.

Na exposição “Are Clothes Modern?”, particularmente, no setor “American Pioneers”, esta situação verifica-se. É neste momento da exposição que Rudofsky refere e exalta a ativista americana Amelia Bloomer pela tentativa e contribuição para a simplificação do vestuário, através do Movimento da Reforma do Vestuário, iniciado na América, em meados do séc.XIX.²³⁹

No livro anexo à exposição, tendo, também, dedicado um capítulo à reforma do vestuário, é neste que o autor aprofunda o tema, referindo o mencionado movimento que se iniciou na América e desenvolveu na Europa, tendo elegido a Alemanha como o país europeu mais relevante na abordagem à temática.²⁴⁰ Apesar das soluções propostas nos dois continentes, Bernard Rudofsky não parece ter ficado satisfeito com a qualidade do vestuário resultante da ação, afirmando que foram escassos os modelos que perduraram, sendo na maioria apenas demonstrações artísticas ou adaptações do vestuário de alta costura.²⁴¹ Assim, verificamos que Rudofsky admira a tentativa inicial de criação de um vestuário mais simples e adequado às necessidades do ser humano, que se verificou na América, no entanto, lamenta que as ideias não tenham sido corretamente materializadas.

No capítulo final da referida publicação, Bernard Rudofsky aborda o estilo de vida dos americanos, assim como a qualidade do seu vestuário. Neste sentido, o autor começa por referir o pronto-a-vestir americano, dissertando acerca da sua origem e da sua qualidade. Afirma que estas roupas produzidas industrialmente se destinavam, no começo, aos escravos, tendo sido alargadas à restante população anos mais tarde.²⁴² Neste momento do texto, referindo-se à qualidade do vestuário americano, Rudofsky afirma que esta fica aquém do esperado, mencionando a industrialização como um motivo para que o vestuário do país não tenha evoluído.²⁴³

A industrialização, para Rudofsky, parece ser a causadora não só da estagnação do vestuário da América, como também do estilo de vida dos americanos. Rudofsky tece uma crítica aos Estados Unidos da América e ao estilo de vida da sociedade no país, afirmando que “somos uma sociedade utilitarista...Não estamos interessados em viver uma vida graciosa”²⁴⁴.

239. MoMA Department of Public Information, “Are Clothes Modern?”, (Press release), The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1944, p.3.

240. RUDOFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.182.

241. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.188.

242. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.222.

243. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.222.

244. “We are a utilitarian society...We are not interested in living a graceful life...” - Bernard Rudofsky citado por GUARNERI, Andrea Bocco, “Bernard Rudofsky: a humane designer”, Springer, Berlim, 1985, p.70.

Acrescenta que “a arte de viver não é ensinada nem encorajada neste país”²⁴⁵ e que “a máquina desempenha um papel importante nas nossas vidas”²⁴⁶, condenando, desta forma, os EUA por depender demasiado das máquinas, portanto, tecendo uma crítica à industrialização. Desta forma, identificamos que Rudofsky considera que a industrialização do país foi prejudicial para a revolução necessária no setor da moda, assim como para o estilo de vida dos cidadãos, que se tornou dependente da tecnologia, o que gerou uma passividade coletiva na sociedade.

Relação com o passado

Ao analisar o discurso de Bernard Rudofsky é possível compreender a visão do arquiteto relativamente ao vestuário confeccionado em épocas passadas, em comparação com os desenhos atuais.

A posição de Rudofsky encontra-se patente em vários momentos do livro relativo à exposição de 1944, nomeadamente, no capítulo “Clothes in our time”, por conta da distinção entre sexos através do vestuário. Como mencionado anteriormente, Rudofsky conclui que não faz qualquer sentido a atual distinção entre as roupas de homem e as de mulher.²⁴⁷ Afirma que as diferenças nas características do vestuário para cada sexo não existia em civilizações passadas, sendo que, a título de exemplo, menciona os antigos gregos, os persas, os assírios e os hebreus.²⁴⁸ Anteriores povos que apresentavam um único vestuário que servia quer os homens, quer as mulheres. A alusão às referidas civilizações parece revelar uma admiração do autor pela cultura e civilizações antigas, que tem como referência nesta temática.

No capítulo denominado “Cut and Dry Goods” do mesmo livro, em que é abordado o tratamento do material na criação de moda, a posição de Rudofsky mantém-se. Aqui, o autor começa por exaltar o vestuário utilizado na Grécia antiga, que, apesar de consistir num vestido solto e simples, sendo apenas um pedaço de tecido colocado à volta do corpo, transformava-se numa importante obra, que Rudofsky caracteriza como “um pináculo da criação do homem”²⁴⁹. “O material e o produto final eram idênticos”²⁵⁰, ao contrário do que viria a suceder com a evolução da técnica. Na exposição “Are Clothes Modern?”, ao longo do setor “the Revival of the Rational”, são

245. “the art of living is neither taught nor encouraged in this country.” - RUDOFSKY, Bernard, “Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture”, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1964, n.p.

246. “The machine plays a big part in our lives...” - Bernard Rudofsky citado por GUARNERI, Andrea Bocco, “Bernard Rudofsky: a humane designer”, Springer, Berlim, 1985, p.70.

247. RUDOFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.128.

248. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., pp.128, 129.

249. “seem to us a peak of man’s achievement.” - RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.137.

250. “material and end-product were identical.” - RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.143.

expostas peças contemporâneas confeccionadas a partir de um único pedaço de tecido, demonstrando que *“a beleza e a simplicidade da linha e do tecido transcendem os ditames de qualquer período, estilo ou moda”*²⁵¹.

Assim, Rudofsky comenta e critica o tratamento a que os tecidos são sujeitos no âmbito da criação de vestuário, na era moderna, afirmando que o material é demasiado valioso para ser impiedosamente cortado e danificado.²⁵² (fig.45) Defende roupas confeccionadas a partir de formas básicas e primárias, enumerando as suas diversas vantagens.²⁵³ O arquiteto diz-nos que por serem de simples fabrico, os custos de produção são reduzidos, além de aumentar a flexibilidade e capacidade de ajuste das peças, o que beneficia não só a sua utilização no dia-a-dia, mas também a sua lavagem e preservação, facilitando a sua arrumação no guarda-roupa.²⁵⁴ (fig.46 e fig.47) Posto isto, identificamos que Rudofsky rejeita a quantidade de cortes a que os tecidos são muitas vezes sujeitos na atualidade, exaltando o vestuário da antiguidade clássica pela sua simplicidade de confeção. Pelo dito, identificamos a valorização do arquiteto relativamente ao vestuário confeccionado em épocas passadas, em detrimento das roupas atuais. Concluimos que Bernard Rudofsky apresenta um descontentamento pela forma como a moda evoluiu, sendo que tem como exemplos positivos civilizações antigas, que apresentavam soluções mais simples e eficazes em comparação com a civilização industrializada.

Tal como em relação ao vestuário, também relativamente aos edifícios Rudofsky demonstra o seu ponto de vista relativamente à arquitetura realizada no passado, em comparação com as respostas apresentadas no presente.

Ao longo da exposição *“Architecture without architects”*, de 1964, o arquiteto afirma que as soluções primitivas não só anteciparam as modernas, como são melhores do que estas, argumentando que *“algumas das invenções da tecnologia primitiva podem merecer o desprezo dos engenheiros atuais, mas o seu encanto não pode ser igualado pelas máquinas modernas”*²⁵⁵, realçando a importância dos construtores incultos do passado. Desta forma, concluimos que Rudofsky demonstra uma preferência pela arquitetura realizada no passado, em comparação com as respostas apresentadas no presente. Rudofsky parece equiparar o trabalho dos construtores anónimos ao dos alfaiates, como veremos em seguida, por realizarem um trabalho personalizado, que respondia às exigências das vivências humanas.

251. *“beauty and simplicity of line and fabric transcend the dictates of any period, style or fashion.”* - MoMA Department of Public Information, *“Are Clothes Modern?”*, (Press release), The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1944, p.3.

252. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.148.

253. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.200.

254. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.200.

255. *“Some of the contraptions of primitive technology may earn the contempt of today's engineers, yet their charm cannot be matched by modern machines.”* - RUDOFSKY, Bernard, *“Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture”*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1964, n.p.

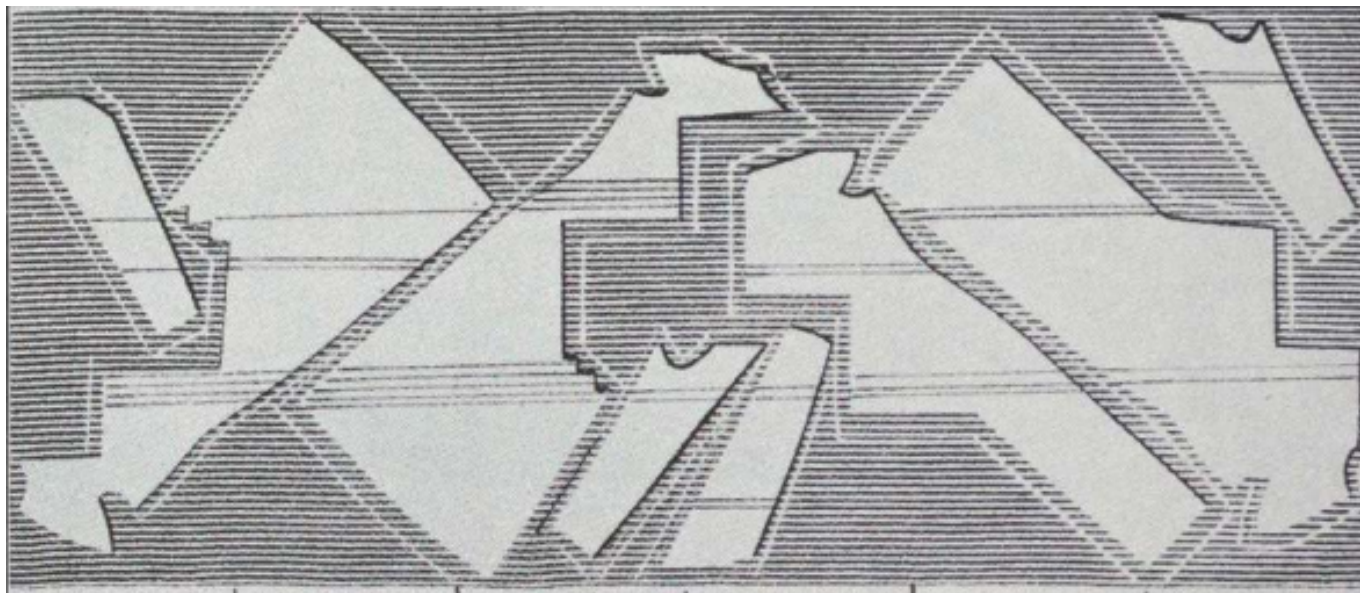


Fig.45. Imagem utilizada por Rudofsky para referir que o desperdício devido ao corte aumenta quando o material utilizado tem um desenho direcional, como este às riscas.



Fig.46. Vestido confeccionado a partir de pedaços de tecido em formato retangular, da autoria da designer Claire McCardell.

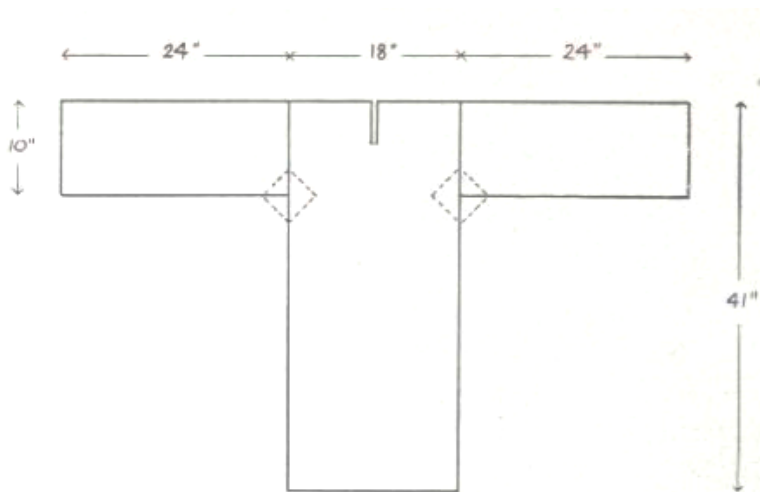


Fig.47. Diagrama com as dimensões das peças retangulares utilizadas na confecção do vestido de Claire McCardell.

O descontentamento de Bernard Rudofsky relativamente à moda leva-o a abordar o trabalho do artesão e a importância do seu papel na evolução do vestuário.

No capítulo “Clothes in our time” do livro “Are Clothes Modern?”, o autor inicia a escrita declarando que “as roupas que usamos hoje são anacrónicas, irracionais e prejudiciais. Além de que são caras e antidemocráticas”²⁵⁶. Apesar destas características, segundo Rudofsky, ninguém exigia um vestuário mais adequado, com exceção da época da reforma do vestuário, em que “os gritos dos descontentes eram abafados pela malícia e pelo ridículo”²⁵⁷. Neste sentido, o arquiteto relaciona a estagnação das vestes com a industrialização a que se assistia na época, sugerindo que “as máquinas não são propícias às invenções”²⁵⁸, tendo em conta, por um lado, o facto de não necessitarem da presença de um artesão para o seu funcionamento e, por outro lado, as alterações ao design das roupas tornarem os grandes investimentos menos rentáveis.

Mais adiante, em “the Poor Man’s Esthetics”, Rudofsky aborda, novamente, o tema, colocando um limite à evolução e melhoramento do vestuário. Fá-lo, pois julga que os avanços que foram efetuados, nomeadamente durante a guerra, não terão grande repercussão, considerando que as mudanças necessárias serão difíceis de se concretizar, pois, num país industrial, necessitam de ser conciliadas com os interesses de fabricantes e de comerciantes. Por essa razão, a sua esperança recai sobre os países em que se mantêm ativas as profissões tradicionais, como a de alfaiate, em oposição àqueles onde a industrialização se revela cada vez mais presente, esperando que sejam “os primeiros a apresentar uma solução humanitária para o problema do vestuário, tal como foram pioneiros na arquitetura e nas artes”²⁵⁹. Diz-nos, ainda, que o surgimento de novos e sintéticos materiais não se refletirá numa melhoria da construção do vestuário, tal como “o fluxo constante de novos materiais para o campo da construção não contribuiu para uma melhor compreensão dos princípios da arquitetura”²⁶⁰.

A importância do artesão mantém-se exaltada por Rudofsky ao longo do texto. No capítulo final, referindo-se à qualidade do vestuário na América, o autor afirma que “o alto custo das nossas roupas levou à ideia de que

256. “The clothes we wear today are anachronistic, irrational and harmful. Moreover, they are expensive and undemocratic.” - RUDOFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.115.

257. “the cries of the malcontent were muffled by maliciousness and ridicule.” - RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.118.

258. “machines are not propitious to inventions...” - RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.122.

259. “It is to be hoped that the countries which kept alive the ancient professions of clothing makers will also be the first ones to present a humanitarian solution of the clothing problem, much in the same way as they pioneered in architecture and in the arts.” - RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.197.

260. “the constant flow of new materials into the building field did not contribute to a better understanding of the principles of architecture.” - RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., pp.196,197.

fossem as melhores e mais finas”²⁶¹, algo que considera não corresponder à realidade, referindo capitais como Buenos Aires e o Rio de Janeiro como exemplos de locais onde o vestuário é cuidadosamente elaborado, “onde o alfaiate ainda é o fabricante profissional de roupas”²⁶². O próprio expõe que “um exemplo clássico de decadência é o colete, uma espécie que está a extinguir-se rapidamente nos países onde o vestuário é feito por alfaiates”²⁶³, revelando a preferência pelo trabalho do artesão. No entanto, assume também que, nos países industrializados, não é possível voltar atrás e portanto são as máquinas que assumem um importante papel dali a diante, não se podendo esperar que estas produzam peças personalizadas e à medida do cliente, tal como fazia o artesão.²⁶⁴

Pela análise do discurso de Bernard Rudofsky relativamente a este tema, parece-nos que este tece uma crítica à industrialização do século XX, valorizando o artesão, nomeadamente, o alfaiate. Identificamos, ao longo da escrita do livro “Are Clothes Modern?”, que o autor considera que, ao nível da moda, as nações em que o artesão mantém a sua influência encontram-se mais desenvolvidas do que aquelas onde o profissional perdeu o seu papel. Por este motivo, e por acreditar que o surgimento de novos materiais não contribuirá para a evolução do vestuário, tal como Rudofsky observou relativamente à arquitetura, a sua esperança parece recair sobre estes profissionais, os únicos capazes de encaminhar a moda para o progresso.

Arquitetura

Através da análise das exposições e obra escrita de Bernard Rudofsky, é possível identificar que, segundo o autor, existe uma relação entre o vestuário e os edifícios, que nos ajudam a compreender as suas convicções relativamente à arquitetura ideal.

Como mencionado, a relação entre o vestuário e a casa reflete-se, desde logo, na exposição “Are Clothes Modern?”, de 1944, mas, em “Architecture without Architects”, exposição de 1964, apresentada no MoMA, em que Rudofsky esclarece os princípios pelos quais a arquitetura se deve reger, volta a fazer um paralelismo entre a moda e a arquitetura, na medida em que defende que tal como a roupa se deve moldar ao corpo, também um edifício se

261. “The expensiveness of our clothing led to the idea of its being the best and finest.” - RUDOFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.222.

262. “the carefully wrought products of the foreign country where the tailor is still the professional maker of clothes.” - RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.222.

263. “A classical example of decay is the waist-coat, a species that is rapidly becoming extinct in countries where clothing is made by tailors.” - RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., pp.122,123.

264. RUDOFSKY, Bernard, Op. Cit., p.223.

deve adaptar e enquadrar no contexto onde é implantado.²⁶⁵ (fig.48 e fig.49) No documento que acompanha a mostra “Architecture without Architects”, Rudofsky afirma que “*por vezes, a fronteira entre o vestuário e a habitação torna-se ténue*”²⁶⁶, sustentando a afirmação argumentando que tanto a roupa como a casa protegem o ser humano, podendo ocupar a função um do outro, se necessário. (fig.50) Também aqui verificamos a importância da moda no discurso de Rudofsky, dado que o catálogo da referida exposição apresenta maioritariamente imagens, surgindo um texto reduzido, mas onde a referência ao vestuário se mantém presente. Uma vez que a exposição “Are Clothes Modern?” foi apresentada vinte anos antes de “Architecture without Architects”, podemos supor que, também neste caso, se verifica a contribuição da moda para o pensamento da arquitetura.

Ao longo da exposição o autor apresenta uma visão distinta da arquitetura moderna da que havia sido desenvolvida por Henry Russel-Hitchcock e Philip Johnson, opondo-se aos princípios do Estilo Internacional.²⁶⁷ Rudofsky argumenta que a arquitetura vernacular deveria ser o mote para a modernidade, defendendo que os arquitetos modernos deveriam observá-la de maneira a compreender a forma como “*os construtores incultos não subordinam o bem-estar geral à procura do lucro e do progresso, pois sabem que o progresso que não leva em conta as necessidades humanas é autodestrutivo*”²⁶⁸. Parece-nos que, com esta afirmação, Rudofsky tece uma crítica aos arquitetos e à arquitetura moderna, por esta não responder aos problemas e necessidades da sociedade.

Em oposição, Rudofsky encontra nas construções primitivas o que considera ser um modelo de funcionalismo e relação do edifício com o ambiente, numa manifestação de modernidade intemporal.²⁶⁹ Considera a arquitetura vernacular quase imutável, pois “*não pode ser melhorada, uma vez que serve o seu objetivo na perfeição*”²⁷⁰, respondendo de uma forma eficaz aos problemas e necessidades dos habitantes, priorizando e adaptando-se ao modo de vida do Homem. Desta forma, “*cada sociedade tem a arquitetura que merece*”²⁷¹. Podemos especular que a sua aproximação e vasto conhecimento da arquitetura vernacular estão ligados às extensas viagens que o arquiteto realizou pelos vários continentes, ao longo dos anos.

Neste sentido, o arquiteto afirma que “*nunca tentamos fazer da casa um instrumento para viver, em vez de ser apenas uma máquina para viver. A*

265. ACOSTA, José Miguel, MARTÍNEZ, Daniel López, TORRECILLAS, Antonio Jiménez, ESCOBAR, Juan Calatrava, “Arquitectura y moda”, *Márgenes Arquitectura*, n. 11, 2017, p.54.

266. “*Sometimes the borderline between clothes and habitation becomes blurred...*” - RUDOFSKY, Bernard, “Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture”, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1964, n.p.

267. ACOSTA, José Miguel et al., Op. Cit., p.48.

268. “*the untutored builders do not subordinate the general welfare to the pursuit of profit and progress, for they know that progress that takes no account of human needs is self-defeating.*” - Bernard Rudofsky citado por MoMA Department of Public Information, “Architecture Without Architects” (Press release), The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1964, p.1.

269. MoMA Department of Public Information, Op. Cit., p.1.

270. “*(Vernacular architecture) is nearly immutable, indeed, unimprovable, since it serves its purpose to perfection.*” - RUDOFSKY, Bernard, “Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture”, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1964, n.p.

271. “*Every society has the architecture it deserves.*” - MoMA Department of Public Information, Op. Cit., p.2.

diferença entre os dois é mais ou menos a diferença entre tocar violino e reproduzir uma jukebox”²⁷². Entendemos que esta frase de Rudofsky sugere a reflexão entre a arquitetura vernacular e a arquitetura moderna, realçando as diferenças que identifica entre ambas, demonstrando a preferência pela primeira.

De modo a compreender as ideias defendidas pelo arquiteto nos seus livros e exposições, mas também de modo a verificar se a visão de Rudofsky relativamente ao ideal na arquitetura é por este materializada, recorremos à sua obra arquitetónica, em particular, ao projeto de La Casa, edifício para habitação própria erguido em Frigiliana, Málaga. O arquiteto desenha-a no ano de 1971, embora José Antonio Coderch tenha assinado o projeto por razões legais.²⁷³ (fig.51) Invocamos esta casa por considerarmos melhor revelar as particularidades arquitetónicas de Rudofsky, por consistir num projeto para habitação própria.

A casa encontra-se verdadeiramente relacionada com o local, numa harmonia entre o espaço construído e o espaço natural. Segundo Pedro Salinas Romón, Rudofsky respeita as características do terreno, que se verifica desnivelado e onde predomina uma vasta vegetação, priorizando a preservação da paisagem e do seu carácter rural através da criação de volumes autónomos que se interligam por meio de um conjunto variado de pátios exteriores e interiores que se adaptam ao território.²⁷⁴ (fig.52) Desenvolvendo-se longitudinalmente, com uma orientação norte/sul e voltada a nascente, a construção encontra-se erguida através de materiais e técnicas tradicionais.²⁷⁵ Beneficia da ligação com a vegetação na medida em que esta lhe confere uma privacidade que lhe permite abrir-se para o exterior, enquanto mantém um carácter reservado.²⁷⁶ Desta forma, o arquiteto demonstra na obra que é possível a tradição converter-se em vanguarda, tendo a arquitetura vernacular como suporte e princípio, não obstante a utilização de métodos e recursos considerados modernos, como é exemplo a modelação e produção em série, também presentes em La Casa.²⁷⁷ (fig.53)

Pelas características enunciadas, esta é uma obra arquitetónica que consideramos representar de forma clara as ideologias do autor, que se aplicam tanto à arquitetura como à moda. Identificamos que Bernard Rudofsky defende a adaptação do edifício às necessidades de cada local e de quem o habita, assim como argumenta que o vestuário se deve adaptar ao

272. “We have never attempted to make the house into an instrument for living, rather than just a machine for living. The difference between the two is roughly the difference between playing the violin or playing a jukebox.” - Bernard Rudofsky em “The Human Side of Architecture” (1966) citado por GUARNERI, Andrea Bocco, “Bernard Rudofsky: a humane designer”, Springer, Berlim, 1985, pp.15, 16, p. 242.

273. LOREN-MÉNDEZ, Mar, ROMERO, Yolanda, “Bernard Rudofsky: Critical Disobedience of Modernity”, Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad, Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada, 2014, p.309.

274. SALINAS ROMÓN, Pedro R., “La Casa Rudofsky en Frigiliana (Málaga), testimonio vital de un filósofo-arquitecto”, Boletín de Arte, no 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, p.552.

275. ACOSTA, José Miguel, MARTÍNEZ, Daniel López, TORRECILLAS, Antonio Jiménez, ESCOBAR, Juan Calatrava, “Arquitectura y moda”, Márgenes Arquitectura, n. 11, 2017, p.50.

276. ACOSTA, José Miguel et al, Op. Cit., p.50.

277. ACOSTA, José Miguel et al, Op. Cit., p.50.

corpo humano, apresentando-se descontente com o rumo que a arquitetura e a moda estariam a tomar.



Fig.48. Vista da instalação da exposição
"Architecture without Architects",
de B. Rudofsky.



Fig.49. Vista da instalação da exposição
"Architecture without Architects",
de B. Rudofsky.

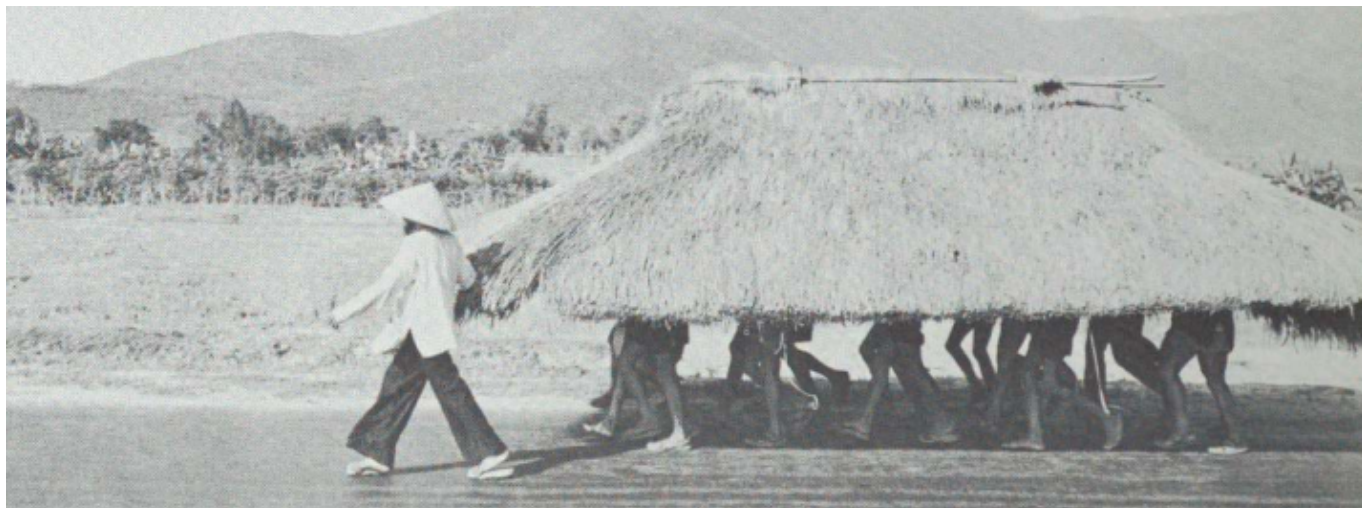


Fig.50. Exemplo de teto portátil que se transforma em guarda-chuva.



Fig.51. La Casa, vista exterior.

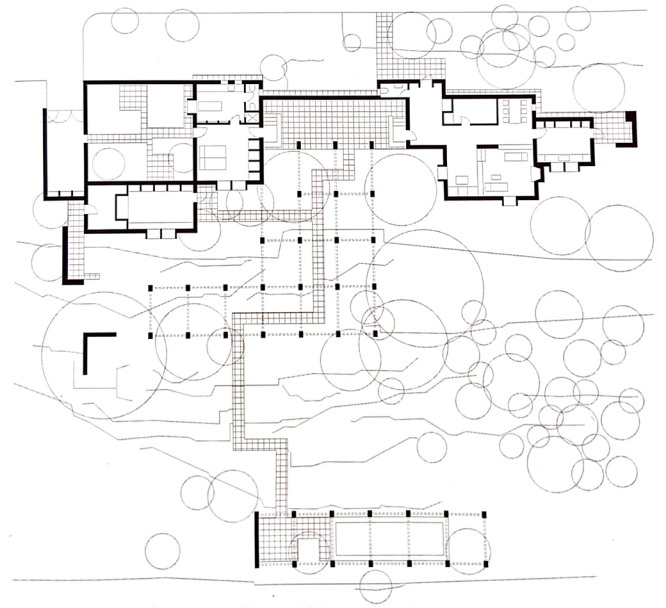


Fig.52. La Casa, planta - reelaborado por
Luis O'Valle Martínez

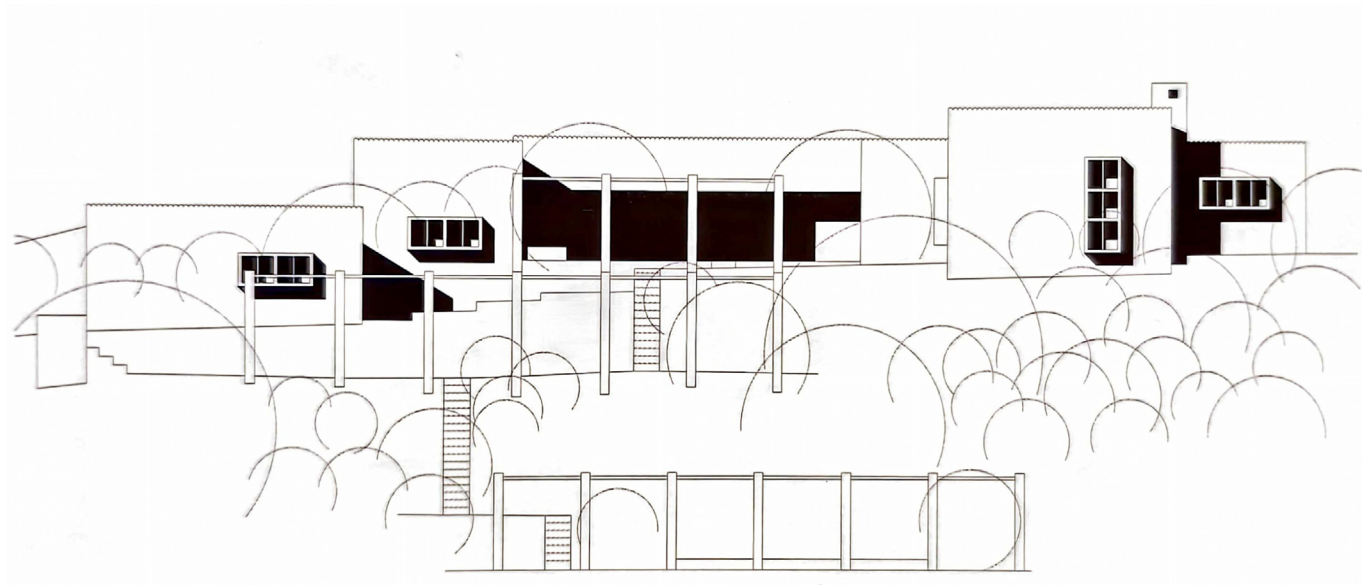


Fig.53. La Casa, alçado nascente -
reelaborado por Luis O'Valle Martínez

Os discursos de Adolf Loos e de Bernard Rudofsky em confronto

Após a análise do discurso de Adolf Loos e de Bernard Rudofsky, expressos na sua escrita, é-nos possível fazer uma comparação entre a visão de ambos os arquitetos, destacando os argumentos utilizados a partir dos quais formam as suas conclusões.

Em ambos a moda precede a arquitetura. No caso de Loos, é de notar o contributo da moda para a construção do pensamento arquitetónico, sustentado pela data de escrita dos seus artigos. Também no caso de Rudofsky, as exposições onde o arquiteto aborda o vestuário e o design de moda foram concebidas anteriormente àquelas onde define os seus princípios arquitetónicos.

No entanto, percebemos que Loos e Rudofsky olham para a sociedade de uma forma distinta, o que influencia o modo como abordam a moda e a arquitetura. Desde logo identificamos que, para Adolf Loos, a modernidade é um caminho para o progresso, enfatizando a importância do avanço tecnológico para a evolução da sociedade, algo por que Loos ansiava. O arquiteto acreditava que se deveria olhar para o futuro, rejeitando o que considerava ser uma excessiva admiração pelo passado por parte dos seus contemporâneos, não rejeitando com isto, a compreensão da história.

Em contrapartida, Rudofsky parece apresentar uma preocupação com o estado atual da sociedade, o seu modo de vida e necessidades presentes, valorizando a diversidade cultural, a tradição e o conhecimento adquirido pelo Homem ao longo da história. Embora valorizasse a inovação, Rudofsky exaltava a importância do passado, reconhecendo que este seria uma fonte de sabedoria.

As reflexões de ambos os arquitetos relativamente ao vestuário, parecem ser o espelho das suas posições. Como demonstrado ao longo da dissertação, o discurso de Adolf Loos aponta para uma distinção entre aquilo que é o seu pensamento em relação à moda feminina e à moda masculina. Observamos que Loos defendia uma abordagem mais simplificada e funcional à moda feminina, sendo crítico desta, enquanto via a moda masculina, nomeadamente, a alfaiataria, como um símbolo de modernidade, pela simplicidade e funcionalidade das suas características, às quais desejava que o vestuário para as mulheres se aproximasse.

Bernard Rudofsky apresenta uma visão distinta. O arquiteto critica o vestuário para ambos os sexos, não fazendo qualquer distinção entre ambos, na medida em que considera que não se adaptam aos corpos humanos, criando dor e desconforto aos indivíduos que o utilizam. No entanto, ambos os arquitetos concordavam que a roupa de homem e de mulher deveria ser idêntica, não havendo qualquer motivo para as distinções atualmente presentes, ainda que por diferentes razões. Loos por

motivos económicos relacionados com a produtividade e Rudofsky por razões culturais.

Para defender esta posição, é também visível no discurso de ambos a associação entre o vestuário e o erotismo. Por um lado, na escrita de Loos é evidente a mencionada crítica ao vestuário feminino, considerando que a sua excessiva ornamentação se encontra relacionada com a sexualidade e a sensualidade, afirmando que a moda feminina apenas serve o apetite sexual do homem. Já Rudofsky identifica as roupas e, particularmente, o calçado, como mecanismos auto-eróticos, que provocam prazer ao ser humano através da pressão que exercem sobre os corpos. Para contrariar esta situação e promover uma evolução do vestuário, também os dois valorizavam o trabalho dos artesãos, nomeadamente, dos alfaiates. Na sua escrita, Adolf Loos exalta os referidos profissionais por manterem ao longo do tempo a simplicidade e elegância nas suas criações, não cedendo à ornamentação. Também Rudofsky valoriza o trabalho artesanal, desejando preservá-lo contra a industrialização massiva.

Em relação à arquitetura verificamos, do mesmo modo, posições contrárias entre ambos os arquitetos. Por um lado, Adolf Loos valoriza a funcionalidade e praticidade, defendendo uma estética simples e de pouca ornamentação, daí ser um precursor da arquitetura moderna. Verificamos, através da análise das obras que projetou, um tratamento distinto entre o interior e o exterior dos edifícios, defendendo a anonimidade através da simplicidade exterior, que protege a identidade do espaço interior, este mais trabalhado.

Já Rudofsky aprecia as qualidades da arquitetura vernacular, respeitando, valorizando e preservando as tradições locais e os conhecimentos históricos que moldaram essas práticas, argumentando que a arquitetura moderna ignora as necessidades dos indivíduos, demonstrando-se excessivamente racional. Em La Casa, projeto do arquiteto, estas premissas revelam-se, sendo de notar a adaptação do edifício às necessidades e características locais, respeitando a paisagem, apoiando-se na tradição e convertendo-a em vanguarda, através da combinação com métodos e técnicas mais evoluídos.

O parecer de ambos relativamente aos Estados Unidos da América, e à cultura do país, é elucidativa das referidas convicções. Adolf Loos era um claro admirador da América e de Inglaterra, apreciando a sua funcionalidade e simplicidade, nomeadamente, em relação à moda. Rudofsky, por outro lado, não partilha a visão de Loos, expressando na sua escrita o descontentamento com o vestuário e com os edifícios americanos na época, sendo crítico da priorização do progresso e modernidade, em detrimento do conforto e da tradição.

Desta forma, podemos considerar que, se no discurso de Adolf Loos, a moda foi utilizada para justificar a arquitetura moderna e os seus princípios, já no caso de Bernard Rudofsky, esta tornou-se um meio para a questionar e criticar.

Considerações Finais

Motivado por um profundo interesse na moda e na arquitetura, este trabalho destaca a importância das duas áreas, assim como a intrínseca relação entre ambas como o foco central da dissertação.

A pesquisa envolveu uma análise detalhada e comparativa de discursos proferidos por arquitetos, onde a moda emerge como elemento significativo para a reflexão e teorização sobre a arquitetura nos períodos moderno e pós-moderno. Este estudo foi conduzido através de um conjunto de tópicos comuns aos discursos dos arquitetos estudados, tendo centrado a nossa investigação na análise da arquitetura e da escrita de Adolf Loos e de Bernard Rudofsky, o que permitiu uma comparação das suas convicções, possibilitando uma investigação aprofundada da temática, recorrendo sempre que necessário a outros nomes da arquitetura, antecessores ou contemporâneos dos arquitetos mencionados. O desenvolvimento da investigação foi também auxiliado pelo trabalho de autores contemporâneos, maioritariamente americanos, que haviam explorado a temática. Essas contribuições prévias forneceram uma base rica em referências, permitindo uma análise mais contextualizada do tema.

Através da investigação, tornou-se evidente que alguns arquitetos utilizaram a moda como uma ferramenta para defender os princípios da arquitetura moderna, enquanto outros a empregaram como uma forma de crítica. Constatamos o primeiro caso na escrita de Adolf Loos, arquiteto que utilizou a moda para argumentar contra a decoração excessiva na arquitetura, defendendo a simplicidade e funcionalidade como valores fundamentais, apoiando-se na alfaiataria como modelo de modernidade. Em contraste, Bernard Rudofsky explorou a moda como um meio para desafiar e questionar as convenções estabelecidas, propondo uma visão mais flexível e adaptável da arquitetura.

Estas perspectivas divergentes não apenas enriqueceram o debate teórico, mas também ilustraram a capacidade da moda de contribuir significativamente para o modo como os arquitetos pensam a arquitetura, demonstrando que a moda desempenhou um papel determinante durante os períodos moderno e pós-moderno, não apenas como um reflexo das mudanças estéticas e culturais da sociedade, mas também como um instrumento de debate e desenvolvimento teórico na arquitetura. A moda serviu tanto para sustentar argumentos em defesa da arquitetura moderna quanto para criticar e reavaliar os seus princípios, evidenciando a sua relevância e influência no campo arquitetónico.

Em suma, a presente dissertação reafirma a importância da moda como um componente crucial para a compreensão e evolução da arquitetura, sublinhando a sua influência na formação da cultura arquitetónica contemporânea.

Referências Bibliográficas

Artigos

ARAÚJO, João, BARBOSA, Lara, “História da Moda e História da Arquitetura: do frívolo ao efêmero”, 11o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, Universidade de São Paulo, 2014.

BRIAN Andrews, “Ornament and Materiality in the Work of Adolf Loos”, Material Making: the process of precedent: Proceedings of the 98th ACSA Annual Meeting, ACSA Press, 2010, pp.438-445.

CARLSON, Hannah, “Fashion and Function at MoMA: Bernard Rudofsky’s “24 Pockets”, Design Observer, 2017, disponível em <https://designobserver.com/feature/fashion-and-function-at-moma/39653>

COMO, Alessandra, DOWDEN, Rosemary, “The Collector of Images: Bernard Rudofsky’s Interpretation of Modernism Through the Vernacular”, Getting Real: Design Ethos Now: Proceedings of the 94th ACSA Annual Meeting, ACSA Press, 2006, pp.409-417.

CHAVE, Liana, “A influência da arquitetura na moda brasileira e portuguesa”, DATJournal, v. 5 n. 2, 2020, pp. 282-312.

COLOMINA, Beatriz, “Sex, Lies and Decoration: Adolf Loos and Gustav Klimt”, Thresholds, n. 37, janeiro 2010, pp. 70-81.

COLOMINA, Beatriz, “The Split Wall: Domestic Voyeurism”, Sexuality & Space, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1992, pp.73-128.

DAVID-FOX, Michael, “The Myth of the Soviet Potemkin Village”, La Russie aux XIXe et XXe siècles: politique intérieure et influences internationales: Séminaire de l’Université Paris, Sorbonne Université e Ecole Normale Supérieure, 2009.

DUGGAN, Ginger Gregg, “The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art”, Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture, n. 5, 2001, pp. 243-270.

DUKA, John, “Clothing as Architecture at M.I.T.”, The New York Times, Seção B, 17 Maio 1982, p. 10, disponível em <https://www.nytimes.com/1982/05/17/style/clothing-as-architecture-at-mit.html>

FLOOD, Richard, “Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design”, Artforum, vol.21, n. 3, novembro 1982, pp.78-79.

FRAMPTON, Kenneth, "A pesar del vacío: la alteridad de Adolf Loos", tradução de Paula Olmos, *Arquitectura*, n. 281, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1989, pp. 38-57.

FRANCK, Karen A., "Yes, We Wear Buildings", *Architectural Design*, v. 70, n. 6, janeiro 2000, pp.94-97.

GORMAN, Carma R., "Fitting Rooms: The Dress Designs of Frank Lloyd Wright", *Winterthur Portfolio*, Vol. 30, n. 4, winter 1995, pp.259-277.

GRONBERG, Tag, "Coffeehouse Encounters: Adolf Loos's Café Museum", *Frauen Kunst Wissenschaft*, n. 32, 2001, pp. 22-33.

ISHII, Hiroki, MOTOHASHI, Jin, NAKATANI Norihito, "Adolf Loos' whole articles: Report about first media information and its list", *Conference Proceedings*, Architectural Institute of Japan, Kyushu, 2016, pp.755-756.

KINNEY, Leila W., "Fashion and Fabrication in Modern Architecture", *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol.58, n.3, *Architectural History* 1999/2000, setembro 1999, pp. 472-481.

KNIZE, "KNIZE schreibt Modegeschichte - seit 1858", disponível em <https://knize.at/pages/knize-geschichte>

LONG, Christopher, "Ornament, Crime, Myth, and Meaning", *Architecture: material and imagined: Proceedings of the 85th ACSA Annual Meeting and Technology Conference*, ACSA Press, 1997, pp. 440-445.

LOOS, Adolf, "A Viennese Architect", *Dekorative Kunst*, Vol.2, 1898, p.227.

LOOS, Adolf, "Adolf Loos über Josef Hoffmann", *Das neue Frankfurt*, fevereiro 1931, p.38.

LOOS, Adolf, "Die Englische Uniform", *Neues Acht-Uhr Blatt*, 24 maio 1919, p.3.

LOREN-MÉNDEZ, Mar, "Bernard Rudofsky: Critical Disobedience of Modernity", *Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad*, Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada, 2014, pp.306-309.

LOREN-MÉNDEZ, Mar, "La Casa in Frigiliana. Rudofsky's Manifesto of Contemporary Domesticity", *Bernard Rudofsky: Critical Disobedience to Modernity*, Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada, 2014, pp.312-319.

MACIUIKA, John V., "Adolf Loos and the Aphoristic Style: Rhetorical Practice in Early Twentieth Century Modern Architecture", *Constructing Identity:*

Proceedings of the 86th ACSA Annual Meeting and Technology Conference, ACSA Press, 1998, pp.322-324.

MCBRIDE, Patrizia C., “In Praise of the Present: Adolf Loos on Style and Fashion”, *Modernism/modernity*, Vol. 11, n. 4, The Johns Hopkins University Press, novembro 2004, pp. 745-767.

MCLEOD, Mary, “Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity”, *Architecture: In Fashion*, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994, pp. 38-123.

MoMA, “Bernard Rudofsky”, disponível em <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2016/spelunker/constituents/3567/>

MOREIRA, César Machado, “A Arquitectura como A-POC”, *Revista Arquitectura Lusíada*, n. 2, 1.º semestre 2011, pp. 165-170.

MÖSSMER, Michael, “Das Haus ohne Augenbrauen”, *Österreich Journal*, 30 de novembro de 2009, pp.70-76.

NORWOOD, Arlisha R., “Amelia Bloomer”, *National Women’s History Museum*, 2017, disponível em <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/amelia-bloomer>

OLIVEIRA, Sandra, “Questões da moda, questões das “linguagens” visuais: intertextualidades possíveis”, *Modapalavra E-periódico*, vol. 4, n. 7, UDES-C-PPG MODA, 2011, pp.3-7.

Prada Group, “Group/Places: Milan, Via Bergamo 21”, disponível em <https://www.pradagroup.com/en/perspectives/stories/sezione-luoghi/milano-via-bergamo.html>

REPS, John W., “The Development of a Great City”, *Cornell University*, Nova Iorque, 2021, disponível em <https://wayback.archive-it.org/2566/20211028221220/http://urbanplanning.library.cornell.edu/DOCS/wagner.htm>

ROSSBERG, Anne-Katrin, “Otto Wagner 1841-1918”, *Vitra Design Museum*, disponível em https://collectiononline.design-museum.de/#/en/person/524?_k=wcltc1

SALINAS ROMÓN, Pedro R., “La Casa Rudofsky en Frigiliana (Málaga), testamento vital de un filósofo-arquitecto”, *Boletín de Arte*, n. 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, pp. 549-552.

SCHOENY, Marlise, “Reforming Fashion, 1850-1914: Politics, Health, and Art”, *The Ohio State University*, 2000, disponível em <https://costume.>

osu.edu/2000/04/14/reforming-fashion-1850-1914-politics-health-and-art/

Felicity Scott, "'Primitive Wisdom' and Modern Architecture", *Journal of Architecture*, Vol. 3, setembro 1998, pp. 241-261.

SILVANO, Filomena, "Quando as roupas habitam a cidade: as fashion weeks e a transmutação ritual dos lugares", *Latitude*, Maceió, Vol. 15, n. 2, 2021, pp. 34-54.

SOUZA, Patrícia de Mello, "Moda e Arquitetura: Relações que delineiam espaços saudáveis", *Dialnet*, Vol. 7, n. 16, 2014, pp. 87-96.

Springfield Museums, "The Bloomer Costume, Nathaniel Currier", disponível em <https://springfieldmuseums.org/collections/item/the-bloomer-costume-nathaniel-currier/>

The Editors of Encyclopædia Britannica, "Otto Wagner Biography: Austrian Architect", *Encyclopedia Britannica Online*, disponível em <https://www.britannica.com/biography/Otto-Wagner>

The J. Paul Getty Museum, "Lessons from Bernard Rudofsky", 2008, disponível em <https://www.getty.edu/art/exhibitions/rudofsky/>

THÖNNISSEN, Karin, "Artists Design Clothes", *International Committee for Museums and Collections of Costume, Fashion and Textiles*, Londres, 2017.

Revistas

ACOSTA, José Miguel, MARTÍNEZ, Daniel López, TORRECILLAS, Antonio Jiménez, ESCOBAR, Juan Calatrava, "Arquitectura y moda", *Márgenes Arquitectura*, n. 11, 2017.

Livros

ANTONELLI, Paola, FISHER, Michelle Millar, "Items: Is Fashion Modern?", *The Museum of Modern Art*, Nova Iorque, 2017.

COLOMINA, Beatriz, "Das Andere (The Other)", *Lars Muller Publishers*, Zurich, 2016.

DIAS, Manuel Graça, VENTURA, Susana, "João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Cenografia*", XM, 2003.

ENTWISTLE, Joanne, "El cuerpo y la moda: una visión sociológica", *Ediciones Paidós*, Barcelona, 2002.

FAUSCH, Deborah et al, "Architecture: In Fashion", Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994.

GRAVAGNUOLO, Benedetto, "Adolf Loos: Teoria y Obras", Editorial Nerea, Donostia, 1988.

GUARNERI, Andrea Bocco, "Bernard Rudofsky: a humane designer", Springer, Berlim, 1985.

HODGE, Brooke, MEARS, Patricia, SIDLAUSKAS, Susan, "Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture", Thames & Hudson, Londres, 2006.

LAMBRECHT, Barbara, "Why Ornament Matters", Enkeboll Foundation For Arts and Architecture, Westport, CT, 2013.

LAWSON, Bryan, "How Designers Think: The Design Process Demystified", Architectural Press, 4ª edição, 2005.

LOOS, Adolf, "Ornamento e Crime", tradução de Lino Marques, Cotovia, Lisboa, 2004. (obra original publicada em 1913)

MASHECK, Joseph, "Adolf Loos: The Art of Architecture", I.B.Tauris & Co, Londres, 2013.

OPEL, Adolf, OPEL, Daniel, "On architecture: studies in Austrian literature, culture and thought", tradução de Michael Mitchell, Ariadne Press, Riverside, 2007.

OPEL, Adolf, QUETGLAS, Josep, "Adolf Loos: escritos I 1897-1909", tradução de Alberto Estévez et al, El Croquis, Madrid, 1993.

OPEL, Adolf, QUETGLAS, Josep, "Adolf Loos: escritos II 1910-1932", tradução de Alberto Estévez et al, El Croquis, Madrid, 1993.

PAWLEY, Martin; CASTEL, Helen, "Fashion & Architecture", Academy Press, 2001.

QUINN, Bradley, "The Fashion of Architecture", Bloomsbury Academic, 1ª edição, 2003.

ROSSI, Ugo, "Bernard Rudofsky architect", Clean, Nápoles, 2015.

RUDOFISKY, Bernard, "Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture", The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1964.

RUDOFISKY, Bernard, "Are clothes modern? An essay on contemporary apparel", P. Theobald, Chicago, 1947.

RUDOLFSKY, Bernard, “The Unfashionable Human Body”, Doubleday, Nova Iorque, 1971.

STERN, Radu, “Against fashion : clothing as art, 1850-1930”, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004.

TOURNIKIOTIS, Panayotis, “Adolf Loos”, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994.

WAGNER, Otto, “Modern Architecture: A Guidebook for His Students to This Field of Art”, introdução e tradução de Harry Francis Mallgrave, Getty Publications, Santa Monica, 1988. (obra original publicada em 1896)

WIGLEY, Mark, “White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture.”, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995.

Trabalhos Académicos

ALUSTIZA, Jimena, “Arquitectura y moda. Formas de Arte Público”, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de Belgrano, Belgrano, 2007.

CARVALHO, Cátia, “Arquitectura e Moda: Pontos de Contacto e Influências”, Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior - Departamento de Engenharia Civil e Arquitectura, Covilhã, 2011.

CHINWENDU, Amadi, “Architecture + Fashion: A study of the connection between both worlds”, Dissertação de Mestrado, Nottingham Trent University, 2014.

FERNANDES, Ana Luísa, “Colaboração OMA | Prada | AMO. Branding arquitetónico. Identidade, experiência, iconicidade”, Dissertação de Mestrado, Instituto Superior Técnico de Lisboa, Lisboa, 2018.

FRISBY, David Patrick, “Metropolitan Architecture and Modernity: Otto Wagner in Context”, Dissertação de Mestrado, Mackintosh School of Architecture, University of Glasgow, Glasgow, 1998.

GOMES, Denise Monteiro, “Arquitectura: algumas relações com a área de publicidade e moda”, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2013.

LAMELA, Maria, “A Arquitectura da Moda. Entre o Efémere e o Permanente”, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2020.

LEAL, Marta, “Design de Moda e Arquitectura: Uma colecção segundo conceitos arquitectónicos e uma estética minimalista”, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

MARRERO, Helena, “Henry van de Velde and Adolf Loos: Reflection on Architecture and Fashion at the Turn of the Century”, Dissertação de Mestrado, Edinburgh School of Architecture and Landscape Architecture, Edimburgo, 2022.

MIRANDA, Catarina, “Arquitectura como Moda: Uma analogia dos mecanismos e da forma”, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.

PEREIRA, Luísa Maria Dias, “Arquitectura e Moda”, Prova final de Licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2005/06.

Comunicados

MoMA Department of Public Information, “Architecture Without Architects” (Press release), The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1964, disponível em https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326362.pdf?_ga=2.252917569.955551333.1701880736-1653064677.1701880736

MoMA Department of Public Information, “Are Clothes Modern?”, (Press release), The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1944, p.5, disponível em https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325448.pdf?_ga=2.69988176.1987492592.1704652294-1653064677.1701880736

Créditos de Imagens

Figura 1 Woka Lamps Viena, “Adolf Loos Cafe Museum”, disponível em: <https://www.woka.com/en/portfolio/adolf-loos-cafe-museum/>

Figura 2 HOFMANN, Ursula, “Josef Hoffmann und sein Weg zum Gesamtkunstwerk”, Dissertação de Mestrado, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien, 2007, n.p.

Figura 3 HOFMANN, Ursula, “Josef Hoffmann und sein Weg zum Gesamtkunstwerk”, Dissertação de Mestrado, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien, 2007, n.p.

Figura 4 s.a., Dekorative Kunst, Vol.2, F. Bruckmann, Munique, 1898, p.206.

Figura 5 s.a., Dekorative Kunst, Vol.2, F. Bruckmann, Munique, 1898, p.207.

Figura 6 MARRERO, Helena, “Henry van de Velde and Adolf Loos: Reflection on Architecture and Fashion at the Turn of the Century”, Dissertação de Mestrado, Edinburgh School of Architecture and Landscape Architecture, Edimburgo, 2022, p.28.

Figura 7 MARRERO, Helena, “Henry van de Velde and Adolf Loos: Reflection on Architecture and Fashion at the Turn of the Century”, Dissertação de Mestrado, Edinburgh School of Architecture and Landscape Architecture, Edimburgo, 2022, p.28.

Figura 8 Springfield Museums, “The Bloomer Costume, Nathaniel Currier”, disponível em <https://springfieldmuseums.org/collections/item/the-bloomer-costume-nathaniel-currier/>

Figura 9 Design is Fine, “Henry van de Velde, fashion design, 1902”, disponível em <https://www.design-is-fine.org/post/45947866635/henry-van-de-velde-fashion-design-1902-maria>

Figura 10 MALEVEZ, Apolline, ““Les douceurs de l’intimité”: Men and the Making of Domesticity in Belgian Architecture Magazines (1890-1914)”, Dix-Neuf, 2021, p.12.

Figura 11 SCHOENY, Marliese, “Reforming Fashion, 1850-1914: Politics, Health, and Art”, The Ohio State University, 2000, p.12, disponível em <https://costume.osu.edu/2000/04/14/reforming-fashion-1850-1914-politics-health-and-art/>

Figura 12 ARAÚJO, João, BARBOSA, Lara, “História da Moda e História da Arquitetura: do frívolo ao efêmero”, 11o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, Universidade de São Paulo, 2014, p.9.

Figura 13 WIGLEY, Mark, “White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture.”, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995, p.134.

Figura 14 ARAÚJO, João, BARBOSA, Lara, “História da Moda e História da Arquitetura: do frívolo ao efêmero”, 11o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, Universidade de São Paulo, 2014, p.8.

Figura 15 GORMAN, Carma R., “Fitting Rooms: The Dress Designs of Frank Lloyd Wright”, Winterthur Portfolio, Vol. 30, n. 4, winter 1995, p.262.

Figura 16 GORMAN, Carma R., “Fitting Rooms: The Dress Designs of Frank Lloyd Wright”, Winterthur Portfolio, Vol. 30, n. 4, winter 1995, p.261.

Figura 17 GORMAN, Carma R., “Fitting Rooms: The Dress Designs of Frank Lloyd Wright”, Winterthur Portfolio, Vol. 30, n. 4, winter 1995, p.263.

Figura 18 Quizlet, “Adolf Loos, Brno 1870 - Kalksburg 1933”, disponível em <https://quizlet.com/ch/419978993/adolf-loos-brno-1870-kalksburg-1933-flash-cards/>

Figura 19 Quizlet, “Adolf Loos, Brno 1870 - Kalksburg 1933”, disponível em <https://quizlet.com/ch/419978993/adolf-loos-brno-1870-kalksburg-1933-flash-cards/>

Figura 20 CARR, Max, “Spoken into the Void: Adolf Loos and the Search for Truth”, 2003, disponível em <https://max-carr.blogspot.com/2010/08/spoken-into-void-adolf-loos-and-search.html>

Figura 21 CARRANZA MACÍAS, Tomás, “Escaparates de la modernidad: la tienda como laboratorio de arquitectura”, Tese de Doutorado, Universidad Politécnica de Madrid, 2015, p.345.

Figura 22 CARRANZA MACÍAS, Tomás, “Escaparates de la modernidad: la tienda como laboratorio de arquitectura”, Tese de Doutorado, Universidad Politécnica de Madrid, 2015, p.28.

Figura 23 Sartorial Notes, “Knize-Renowned Men’s Outfitter and Tailor in Vienna”, disponível em <https://sartorialnotes.com/2017/10/24/knize-renowned-mens-outfitter-and-tailor-in-vienna/>

Figura 24 SCHALLER, Lukas, “Chez Knize”, disponível em <https://evajussel.com/der-dandy-und-sein-interieur/>

Figura 25 GERLACH, Martin, “Men’s fashion salon P. C. Leschka & Co., Vienna I., Spiegelgasse 13, interior”, Alamy, disponível em <https://www.alamy.com/mens-fashion-salon-p-c-leschka-co-vienna-i-spiegelgasse-13-interior-martin-gerlach-jun-vienna-1879-1944-vienna-1923-photography-gelatin-silver-paper-photo-paper-195-133-cm-7-1116-5-14-in-verso-foto-gerlach-wien-vii-neubaugasse-36-b-34238-purple-stamp-dr-ludwig-mnz-blue-stamp-adolf-loos-archiv-blue-stamp-verso-business-leschka-1924-324-eckstellage-50-pencil-m-2-copy-pen-austria-iamge573273948.html>

Figura 26 Wien Geschichte Wiki, “Spiegelgasse 13”, disponível em https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Spiegelgasse_13#tab=Bauwerksdaten

Figura 27 PICRYL, “Salon Erich Mandl, designed by Adolf Loos, Vienna, 1923”, disponível em <https://garystockbridge617.getarchive.net/media/salon-erich-mandl-designed-by-adolf-loos-vienna-1923-1-328e5f>

Figura 28 MoMA, “Are Clothes Modern?”, disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3159>

Figura 29 MoMA, “Are Clothes Modern?”, disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3159>

Figura 30 RUDOLFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.62.

Figura 31 RUDOLFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.63.

Figura 32 RUDOLFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.74.

Figura 33 MoMA, “Are Clothes Modern?”, disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3159>

Figura 34 RUDOLFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.41.

Figura 35 RUDOLFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.43.

Figura 36 RUDOLFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.66.

Figura 37 RUDOLFSKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.69.

Figura 38 RUDOFISKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.162.

Figura 39 RUDOFISKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.172.

Figura 40 The J. Paul Getty Museum, “Lessons from Bernard Rudofsky”, 2008, disponível em <https://www.getty.edu/art/exhibitions/rudofsky/events.html>

Figura 41 RUDOFISKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.210.

Figura 42 RUDOFISKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.211.

Figura 43 MoMA, “Are Clothes Modern?”, disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3159>

Figura 44 MoMA, “Are Clothes Modern?”, disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3159>

Figura 45 RUDOFISKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.143.

Figura 46 RUDOFISKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.201.

Figura 47 RUDOFISKY, Bernard, “Are clothes modern? An essay on contemporary apparel”, P. Theobald, Chicago, 1947, p.201.

Figura 48 MoMA, “Architecture Without Architects”, disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3459>

Figura 49 MoMA, “Architecture Without Architects”, disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3459>

Figura 50 RUDOFISKY, Bernard, “Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture”, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1964, n.p., imagem 142.

Figura 51 Docomomo Ibérico, “La Casa. La Parra”, disponível em <https://docomomoiberico.com/edificios/casa-rudofsky/>

Figura 52 ACOSTA, José Miguel, MARTÍNEZ, Daniel López, TORRECILLAS, Antonio Jiménez, ESCOBAR, Juan Calatrava, “Arquitectura y moda”, Márgenes Arquitectura, n. 11, 2017, p.51.

Figura 53 ACOSTA, José Miguel, MARTÍNEZ, Daniel López, TORRECILLAS, Antonio Jiménez, ESCOBAR, Juan Calatrava, “Arquitectura y moda”, Márgenes Arquitectura, n. 11, 2017, p.51.

Moda na Construção (do Discurso) da Arquitetura
— de 1898 a 1944

Ana Francisca Cardoso de Jesus

FACULDADE DE ARQUITETURA

