

Matteo Santi Cremasco

a

DOLF LOOS: *UMA ALEGORIA*
DA MODERNIDADE

o8o

pós-

RESUMO

RESUMO

Este ensaio apresenta a ideia de modernidade desenvolvida por Adolf Loos em quatro textos do começo do século 20 – *De um pobre homem rico*, *Ornamento e delito*, *Arquitetura* e *Os supérfluos* –, destacando três pontos fundamentais de sua argumentação: a pureza da arte e da arquitetura, a liberdade dos homens, e o progresso da história, assim como sua relação com as filosofias de Immanuel Kant e de Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

PALAVRAS-CHAVE

Adolf Loos, modernidade, modernismo, arquitetura moderna.

ADOLF LOOS: UNA ALEGORÍA DE LA MODERNIDAD

pós- | 180

RESUMEN

Este ensayo presenta la idea de modernidad desarrollada por Adolf Loos en cuatro textos del comienzo del siglo 20 – *Acerca de un pobre hombre rico*, *Ornamento y delito*, *Arquitectura* y *Los superfluos* –, poniendo en relieve tres puntos clave de su argumentación: la pureza del arte y de la arquitectura, la libertad de los hombres y el progreso de la historia, bien como su relación con las filosofías de Immanuel Kant y de Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

PALABRAS CLAVE

Adolf Loos, modernidad, modernismo, arquitectura moderna.

ADOLF LOOS: AN ALLEGORY OF MODERNITY

ABSTRACT

This essay presents the idea of modernity through Adolf Loos' development of four texts written during the early 20th century - *Story of a Poor Rich Man*, *Ornament and Crime*, *Architecture*, and *The Superfluous Ones*. He highlights three key points in his arguments (purity of art and architecture, the freedom of man, and the progress of history) as well as their relationships with the philosophies of Immanuel Kant and Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

KEY WORDS

Adolf Loos, modernity, modernism, modern architecture.

ADOLF LOOS: UMA ALEGORIA DA MODERNIDADE

¹.LOOS, Adolf. Von einem armen reichen Mann. In: OPEL, Adolf (Org.). *Adolf Loos. Die Schriften 1897-1900. Eine Dokumentation*. Viena: Va Bene, 2004. p. 301-306.

².Vide SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 392 p.

³.Tradução livre de LOOS, Adolf. Von einem armen op. cit., p. 301: "*Wo er hinsah, war Kunst. Kunst in Allem und Jedem. Er griff in Kunst, wenn er eine Klinke ergriff, er setzte sich auf Kunst, wenn er sich in einem Sessel niederließ, er vergrub sein Haupt in Kunst, wenn er es ermüdet in die Kissen vergrub, sein Fuß versank in Kunst, wenn er über die Teppiche schritt*".

⁴.Tradução livre de LOOS, Adolf. Von einem armen op. cit., p. 305: "*Wie kommen Sie dazu, sich etwas geschenken zu lassen! Habe ich Ihnen nicht alles gezeichnet? Habe ich nicht auf alles Rücksicht genommen? Sie brauchen nichts mehr. Sie sind komplett*". Neste trecho, Loos explora o duplo sentido da palavra *komplett*. Com efeito, ela tanto pode expressar completude como ruína, e a frase que se traduziu por "*você está completo*" quer dizer, igualmente, "*você está arruinado*".

Em abril de 1900, Adolf Loos publicou o conto *De um pobre homem rico*¹, uma sátira à produção arquitetônica austro-húngara nas últimas décadas do século 19. No texto, Loos conta-nos a história de um próspero homem de negócios que, desejando acolher a arte em casa, chamou um arquiteto para que o fizesse. Livre de quaisquer restrições de custo e de programa e contando com um verdadeiro exército de artistas e de artesãos, o arquiteto empreendeu uma profunda reforma, que incluiu a casa, a mobília, os utensílios e as roupas dos moradores.

Na narrativa de Loos, assim como no ambiente vienense do final dos oitocentos², trazer a arte para casa significava mais do que abrigar ou colecionar pinturas e esculturas. Com efeito, não se buscava transformar a casa do homem rico em um museu ou em uma galeria, e sim em uma obra de arte *per se*. Para isso, o arquiteto desenvolveu um projeto minucioso, em que tudo estava em perfeita harmonia. Depois da reforma, o homem rico ficou contentíssimo:

*Havia arte para onde quer que ele olhasse. Em todas as coisas e em cada uma delas. Ele pegava em arte quando segurava a maçaneta da porta, ele se sentava em arte quando ocupava a sua poltrona, ele enterrava a sua cabeça em arte quando a deixava cair cansada entre os travesseiros, o seu pé afundava em arte quando ele caminhava sobre os tapetes.*³

Não obstante, viver em meio a tanta arte era difícil e exigia sacrifícios: primeiro, o homem rico foi obrigado, com grande pesar, a se desfazer de todos os seus pertences, mesmo daqueles de que ele gostava muito, como o relógio e as fotografias; em seguida, para que a harmonia da casa não fosse comprometida, a posição de cada objeto devia ser rigorosamente observada, de modo que não se permitia ao homem rico ou à sua família nenhum momento de desatenção; por fim, como não fosse possível evitar que, por descuido ou por engano, eles deixassem as coisas fora do lugar, o arquiteto começou a vigiá-los.

Contudo o homem rico ainda estava contente. Certa vez, porém, depois de ter comemorado seu aniversário e ter recebido muitos presentes, o homem rico foi duramente repreendido pelo arquiteto:

*Como deixou que lhe presentearassem? Eu não lhe projetei tudo do que você precisava? Você não precisa de mais nada. Você está completo.*⁴

O homem rico percebeu o trágico destino que o assolava. Na medida em que não podia consentir que lhe dessem coisas novas, também não as poderia comprar para si mesmo, e isso significava que ele, assim como a casa, estava

⁵.Em *De um pobre homem rico*, Loos aproxima-se muito da narrativa fantástica da segunda metade do século 19. Os episódios absurdos e perturbadores, o uso recorrente de palavras sombrias e, principalmente, a condenação imposta ao homem rico, como consequência de escolhas equivocadas, apontam para tal aproximação. A propósito, vide CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX escolhidos por Ítalo Calvino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 516 p.

⁶.FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 104; PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 61.

⁷.FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da op. cit.*, p. 104; SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle op. cit.*, p. 317.

⁸.Vide LOOS, Adolf. Los superfluos. In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Tradução de Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 117-118.

⁹.Tradução adaptada de LOOS, Adolf. *Arquitectura*. In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Tradução de Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 229: "La obra de arte es un asunto privado del artista. La casa no lo es. [...] La obra de arte no tiene responsabilidad ante

condenado a existir apenas como obra de arte, ou seja, completo, acabado e alheio às mudanças do tempo e da história.⁵

Essa alegoria de Loos, um dos incontáveis documentos de combate que ele escreveu, nas primeiras décadas do século 20, é um claro manifesto contra o movimento secessionista de Viena e, de forma mais ampla, contra a obra de arte total. De fato, é impossível não associar a figura tirânica do arquiteto que projetou a reforma da casa do homem rico aos artistas da Secessão, como Otto Eckmann, Joseph Maria Olbrich e Josef Franz Maria Hoffmann, por exemplo, ou ao belga Henry van de Velde, que, em 1895, desenhou as roupas que sua mulher deveria vestir, para estar sempre de acordo com as linhas da casa em que moravam.⁶

No conto, Loos procurou mostrar que a estetização da casa e da vida, como obra de arte, não resultava cômoda ou venturosa. Ele acreditava que, quando misturada ao mundo doméstico, a arte revelava-se terrivelmente autoritária. Isso não quer dizer que Loos condenasse a arte ou o fazer artístico; ao contrário, ele reconhecia seu valor e sua importância, mas repudiava que se intrometessem, tal como na história do homem rico, em todos os domínios da vida humana, entre eles a arquitetura e o desenho industrial.

Por esse motivo, os arquitetos da Secessão eram alvo constante das críticas de Loos. Ainda que ele e os secessionistas tivessem compartilhado a revolta contra os estilos históricos, que, no final do século 19, tinham escondido a modernidade da *Ringstraße* de Viena, sob fachadas que imitavam os edifícios antigos, os arquitetos da Secessão continuavam a empregar ornamentos e enfeites artisticamente concebidos, que visavam revestir a utilidade dos objetos e da construção com um estilo que se considerava moderno, porque era novo.⁷

Seguindo um caminho distinto, Loos procurou remover o estilo, eliminando da arquitetura qualquer elemento estranho à sua constituição. Para ele, a modernidade era caracterizada, entre outros aspectos, pela definição clara dos domínios de ação de cada disciplina, no caso, da arte e da arquitetura.⁸

Essa concepção de modernidade foi formulada em 1900, no conto *De um pobre homem rico*, em que Loos mostrou, como vimos, que a casa não pode ser projetada como uma obra de arte. Dez anos depois, no ensaio *Arquitectura*, o arquiteto reafirmou o distanciamento entre uma coisa e outra, enunciando que, enquanto a obra de arte responde somente ao artista, é revolucionária e nos tira da nossa comodidade, a casa responde a todos, é conservadora e deve oferecer comodidade.⁹

Loos reconheceu o caráter utilitário da casa e a excluiu, com isso, do domínio das artes. Com efeito, se a casa servia a uma finalidade, ela não poderia ser, como a obra de arte, objeto de uma fruição verdadeiramente desinteressada. Essas últimas palavras, retiradas da *Crítica da faculdade do juízo*, denunciam que as ideias de Loos apoiavam-se, em certa medida, no pensamento de Immanuel Kant. Retomando a definição de arquitetura moderna proposta logo acima, observamos que ela implica uma noção de pureza que, tal como na *Crítica da razão pura*, expressa-se na aplicação da disciplina a si mesma, sem nenhum outro tema.¹⁰

Na introdução à segunda crítica, Kant definiu o conhecimento *a priori* como aquele que, absolutamente independente da experiência, não estava

nadie, la casa la tiene ante cualquiera. La obra de arte quiere arrancar a los hombres de su comodidad, la casa ha de servir a dicha comodidad. La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora".

¹⁰. Vide DANTO, Arthur Coleman. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora e Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 12.

¹¹. KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valerio Rohden e Udo Balduur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 54.

¹². LOOS, Adolf. *Los superfluos*. op. cit., p. 117-118.

¹³. LOOS, Adolf. *Ornamento y delito*. In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Tradução de Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 43-44.

¹⁴. Tradução livre de LOOS, Adolf. *Ornamento y delito*. op. cit., p. 43: "*El papúa despedaza a sus enemigos y los devora. No es un delincuente, pero cuando el hombre moderno despedaza y devora a alguien entonces es un delincuente o un degenerado*".

¹⁵. KANT, Immanuel. *Beantwortung der Frage: was ist Aufklärung?* [s.d.]. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1366&kapitel=1#gb_found>. Acesso em: 20 nov. 2010.

misturado com nada que fosse empírico.¹¹ De modo análogo, Loos definiu a arquitetura moderna como aquela que se restringia exclusivamente a seus próprios meios e que, portanto, estava livre de todos os que poderiam ser tomados de empréstimo às demais disciplinas, principalmente à pintura e à escultura.¹²

É claro que isso tornava imperativo que os enfeites e os ornamentos fossem eliminados da arquitetura e do desenho industrial, pois, se, na sua fabricação, o ornamento incorporava operações intrínsecas ao fazer artístico, o edifício e os utensílios ornamentados resultavam impuros e não podiam, por conseguinte, ser considerados modernos.

Em 1908, no ensaio *Ornamento e delito*, Loos dedicou-se ao combate à ornamentação dos objetos utilitários. Apropriando-se das formulações clássicas da psicanálise, ele reconheceu, no fazer artístico, um impulso essencialmente erótico, que, quando fugia a seu domínio específico, isto é, à arte, tornava-se perverso e degenerado. A condenação ao ornamento é evidente: sua concepção derivava, segundo Loos, de um sentimento muitíssimo semelhante ao que impelia os papuas ao adorno e à tatuagem, as crianças aos rabiscos, e os delinquentes aos desenhos obscenos nas paredes dos banheiros.¹³

Loos não qualificava como inadequado ou ilegítimo o impulso ornamental dos papuas e das crianças; ao contrário, ele considerava natural que o papua adornasse o corpo, a casa e os utensílios com desenhos e com adereços e, igualmente, que a criança enchesse de rabiscos tudo quanto estivesse a seu alcance.

Entretanto esse impulso, natural no papua e na criança, resultava na degeneração do homem moderno:

*O papua despedaça os seus inimigos e os devora, mas não é um delinquente; contudo, quando o homem moderno despedaça e devora alguém, então ele é um delinquente ou um degenerado.*¹⁴

Logo, Loos afirmava que a definição do homem moderno dependia de uma condição de desenvolvimento cultural, que se contrapunha à primitividade do papua e à infantilidade da criança. Ele acreditava que o homem moderno era aquele que, capaz de refrear os impulsos primitivos e infantis, seguia somente as determinações de seu próprio entendimento. Isso não significava, para Loos, que o homem moderno pudesse ou devesse agir apenas segundo sua vontade, mas, precisamente, que seu pensamento e seu juízo eram livres, e que ele não se deixava guiar pelos pensamentos e pelos juízos dos outros.

Tais ideias sobre o homem moderno são, assim como aquelas sobre a arquitetura moderna, manifestamente kantianas. De fato, no texto *Resposta à pergunta: o que é esclarecimento*, Kant exortava os homens de seu tempo, a Era da Ilustração, a que tivessem coragem para seguir seu próprio entendimento, porque esse era o único meio de que eles dispunham para alcançar a maioridade.¹⁵

Com isso, Loos identificou outro argumento contrário à ornamentação: além de resultar de um impulso que se considerava perverso e degenerado, o ornamento sempre implicava na ascendência do arquiteto ou do artista sobre o artesão, sobre o construtor e sobre o cliente, de modo que não se lhes

permitia, como Loos apontou no conto *De um pobre homem rico*, a liberdade de juízo.¹⁶

Portanto a exclusão do ornamento visava, consoante Loos, fazer que os homens, a arquitetura e os objetos de uso estivessem à altura de seu tempo, ou seja, que fossem modernos. Com efeito, no texto *Os supérfluos*, um combate à mistura entre a arte e a indústria, o arquiteto afirmou que apenas os produtos não ornamentados eram condizentes com sua época, na medida em que eles eram desenvolvidos conforme a maneira de pensar e de sentir dos homens modernos.

*Precisamos dos artistas das Artes Aplicadas? Não! Todas as indústrias que até agora souberam manter esse fenômeno supérfluo fora do seu ateliê estão à altura do seu saber. Somente os produtos dessas indústrias representam o estilo do nosso tempo.*¹⁷

No mesmo texto, Loos afirmou que os automóveis, os cristais, os instrumentos ópticos, os guarda-chuvas, as bengalas, as malas de viagem, os armamentos e muitos outros artigos produzidos no início do século 20 eram modernos porque nenhum artista se tinha metido dentro das fábricas ou dos ateliês:

*Com certeza, os produtos cultos do nosso tempo não têm qualquer relação com a arte.*¹⁸

Na passagem acima, é óbvio o conceito de pureza que determinava a separação entre a arte e a fábrica, bem como que essa separação era possível porque o produto industrial não se submetia às determinações do arquiteto ou do artista. Além disso, também é clara a identificação que se fazia entre o desenvolvimento cultural e a modernidade, como Loos demonstrou, ao denominar cultos os produtos da indústria moderna.

A associação entre modernidade e desenvolvimento cultural implicava, certamente, a concepção da história como uma narrativa linear, construída segundo uma sucessão de períodos ou de etapas, que culminaram, no começo do século 20, na definição dos modos modernos de pensar e de agir.¹⁹ Com efeito, quando Loos afirmava que moderno era o homem que vivia à altura de seu tempo, ele não se referia a qualquer outro momento da história, senão ao seu próprio, isto é, aos primeiros anos dos noventa.

Em *Ornamento e delito*, Loos usou essa concepção da história para rebater os argumentos de artistas e de arquitetos que, favoráveis à ornamentação dos edifícios e dos utensílios modernos, afirmavam que o ornamento era legítimo, porque todas as escolas anteriores o tinham empregado. Loos não reconhecia a validade desse raciocínio: o moderno se posicionava a certa distância dos estilos do passado, e as questões fundamentais que se colocavam no século 20 eram muito distintas daquelas dos séculos que o precederam.

Na economia moderna, por exemplo, os ornamentos representavam menos um valor que se agregava à mercadoria, do que um desperdício de tempo, de trabalho e de dinheiro. De fato, ao custo do trabalho especializado do ornamentista não correspondia um aumento apropriado no preço dos produtos, de maneira que se ganhava proporcionalmente mais com os objetos lisos do que

¹⁶. PAIM, Gilberto. *A beleza sob op.* cit., p. 62-63 e p. 71.

¹⁷. Tradução livre de LOOS, Adolf. *Los superfluos op.* cit., p. 117: "¿Tenemos necesidad de los artistas de Artes Aplicadas? ¡No! Todas las industrias que hasta ahora han sabido mantener este fenómeno fuera de su taller están a la altura de su saber. Únicamente los productos de estas industrias son los que representan el estilo de nuestro tiempo".

¹⁸. Tradução livre de LOOS, Adolf. *Los superfluos op.* cit., p. 117: "Ciertamente, los productos cultos de nuestro tiempo no tienen ninguna relación con el arte".

¹⁹. Vide DANTO, Arthur Coleman. *Após o fim op.* cit., p. 6 e p. 29-32.

com os adornados. Além disso, a inserção dos produtos ornamentados no mercado internacional era difícil, visto que eles não agradavam a todos os povos.²⁰

Nesse sentido, Loos advertia seus compatriotas austro-húngaros de que o ornamento retardava o crescimento econômico e impedia, como ele afirmou no ensaio *Ornamento e delito*, que a Áustria-Hungria participasse do elenco dos países desenvolvidos:

*Assim ocorre com nações inteiras. Pobre do povo que permanece atrasado na evolução cultural! Os ingleses serão cada vez mais ricos, e nós, cada vez mais pobres.*²¹

Novamente, Loos associava a modernidade a uma condição de desenvolvimento, não apenas cultural, como se tinha dito, mas também econômico, como se disse agora. É claro que essa associação se contrapunha a outra, inversa, porém igualmente eficaz, que relacionava a resistência à modernidade a uma condição de atraso no desenvolvimento. Em *Ornamento e delito*, o caso dos camponeses é exemplar:

*Eu vivo, talvez, em 1908, o meu vizinho mais próximo, por volta de 1900, e aquele de mais além, em 1880. [...] O camponês das regiões distantes vive no século 12.*²²

Loos não exigia dos camponeses que eles eliminassem os ornamentos; ao contrário, ele considerava que o desenho ornamental era uma manifestação própria e natural daqueles que ainda não tinham alcançado a modernidade. Colocados à margem do desenvolvimento econômico e cultural, os camponeses não eram considerados parte significativa do processo histórico que conduzia à modernidade. Com efeito, como não viviam nem podiam viver de forma condizente com seu próprio tempo, isto é, o início do século 20, os camponeses não participavam, segundo Loos, do momento histórico que os circunscrevia.

Esse pensamento é essencialmente hegeliano. De fato, a visão de história de Georg Wilhelm Friedrich Hegel estabelece que, em cada época, só alguns lugares do mundo participam da narrativa histórica, de modo que todos os outros, ou os mesmos em outros momentos, não são sujeitos históricos, em absoluto.²³

Nas conferências sobre a filosofia da história, que ministrou em Berlim, no inverno de 1830-1831, Hegel descreveu a África como a parte não histórica do mundo, subdesenvolvida e ainda vivendo nas condições da mera natureza.²⁴ De modo análogo, em *Ornamento e delito*, Loos afirmou que os camponeses estavam à margem da história, excluídos do processo de evolução cultural que levava à modernidade.²⁵

Se voltarmos ao ponto sobre a eliminação do ornamento dos edifícios e dos objetos de uso, observaremos que essa concepção da história determinava que a arquitetura e o desenho industrial não ornamentados fossem historicamente legitimados. De fato, considerando que a narrativa moderna conhecia apenas os meios e os modos que lhe eram próprios, bem como que a arquitetura e o desenho industrial modernos se definiam a partir de uma noção de pureza que estabelecia a exclusão do ornamento, então, os edifícios e os utensílios

²⁰. LOOS, Adolf. *Ornamento y delito* op. cit., p. 45-48.

²¹. Tradução livre de LOOS, Adolf. *Ornamento y delito* op. cit., p. 46: “*Así ocurre con naciones enteras. ¡Pobre del pueblo que se quede rezagado en la revolución cultural! Los ingleses serán cada vez más ricos y nosotros cada vez más pobres*”.

²². Tradução livre de LOOS, Adolf. *Ornamento y delito* op. cit., p. 46: “*Yo quizá vivo en 1908; mi vecino, sin embargo, hacia 1900; y el de más allá, en 1880. [...] El campesino de regiones apartadas vive en el siglo XII*”.

²³. DANTO, Arthur Coleman. *Após o fim* op. cit., p. 29.

²⁴. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *The philosophy of history*. Tradução de J. Sibree. Nova Iorque: Wiley Book, 1944, p. 99.

²⁵. LOOS, Adolf. *Ornamento y delito* op. cit., p. 49-50.

ornamentados do começo do século 20 estavam “*além dos limites da história*”, ou seja, não eram historicamente representativos.²⁶

*Como o ornamento já não pertence à nossa civilização do ponto de vista orgânico, também não é expressão dela. O ornamento que se cria no presente já não tem nenhuma relação [...] com o atual ordenamento do mundo.*²⁷

Certamente, poderíamos desenvolver esse raciocínio considerando o homem moderno no lugar da arquitetura e do desenho industrial. Contudo logo constataríamos que o imperativo histórico modernista contrariava o princípio da liberdade de juízo, que definia o homem moderno e garantia sua representatividade histórica. Com efeito, o homem não poderia mais seguir seu próprio entendimento sem, com isso, seguir também as determinações da história.

Assim, são três os pontos fundamentais do pensamento de Loos: a pureza da arte e da arquitetura, a liberdade dos homens, e o progresso da história. Juntos, eles formam uma ideia firme, complexa e, por vezes, contraditória de modernidade.

REFERÊNCIAS

²⁶.DANTO, Arthur Coleman. *Após o fim* op. cit., p. 29-32.

²⁷.Tradução livre de LOOS, Adolf. Ornamento y delito op. cit., p. 46: “*Como el ornamento ya non pertenece a nuestra civilización desde el punto de vista orgánico, tampoco es ya expresión de ella. El ornamento que se crea en el presente ya no tiene ninguna relación [...] con la actual ordenación del mundo*”.

CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX escolhidos por Ítalo Calvino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 516 p.

DANTO, Arthur Coleman. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora e Editora da Universidade de São Paulo, 2006. 292 p.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 470 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *The philosophy of history*. Tradução de J. Sibree. Nova Iorque: Wiley Book, 1944. 480 p. Versão em inglês do original em alemão.

KANT, Immanuel. *Beantwortung der Frage: was ist Aufklärung?* [s.d.]. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1366&kapitel=1#gb_found>. Acesso em: 20 nov. 2010.

_____. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 511 p. (Os pensadores).

_____. *Kritik der Urteilskraft*. [s.d.]. Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1370&kapitel=1>>. Acesso em: 20 nov. 2010.

LOOS, Adolf. *Arquitectura*. In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Tradução de Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. p. 221-231. Versão em espanhol do original em alemão.

_____. *Los superfluos*. In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Tradução de Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. pp. 117-118. Versão em espanhol do original em alemão.

_____. *Ornamento y delito*. In: SCHACHEL, Roland (Org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Tradução de Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. p. 43-50. Versão em espanhol do original em alemão.

_____. *Von einem armen reichen Mann*. In: OPEL, Adolf (Org.). *Adolf Loos. Die Schriften 1897-1900. Eine Dokumentation*. Viena: Va Bene, 2004. p. 301-306.

PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 147 p.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 392 p.

Nota do Editor

Data de submissão: abril 2011

Aprovação: janeiro 2012

Matteo Santi Cremasco

É arquiteto e urbanista, graduado pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP).

Rua Coronel José Benjamim, 732 - Padre Eustáquio

30720-430 - Belo Horizonte, Minas Gerais, MG

(31) 3412-5978 (31) 9996-2474

matteo_santi@yahoo.com.br;

matteosanti@usp.br