

## O Espaço Interior da Arquitetura Moderna Residencial em Adolf Loos e F. L. Wright

**CARVALHO, Gisele Melo de**  
Arquiteta, Mestre em História – UFPE  
Faculdade Damas da Instrução Cristã  
carvalhogm@uol.com.br

**Resumo.** Considerações acerca do entendimento e da importância que Adolf Loos e F. L. Wright dispensam ao espaço interior da arquitetura moderna e dos seus elementos constituintes, a saber, materiais de acabamento, revestimentos e mobiliário, tentando encontrar pontos de concordância e discordância entre eles, confrontando questões. Analisa ilustrações exemplificativas de alguns espaços interiores residenciais produzidos por esses autores, apontando a teoria pertinente a cada um deles na bibliografia pesquisada.

**Palavras-chave:** Interiores, arquitetura moderna, arquitetura de interiores, interiores residenciais, mobiliário.

**Abstract.** The present paper describes some Adolf Loos and F. L. Wright's considerations concerning the meaning and the importance of the modern architectural interior space and its elements, such as revetment building materials and furniture, trying to connect their ideas, in which they both agree or not, confronting questions. It shows some modern dwelling spaces designed by them with a personal analysis, to illustrate the theories that will be exposed in the researched bibliography.

**Keywords:** Interiors, modern architecture, interior design, dwelling spaces, furniture.

### 1. Introdução

Diversos autores, no decorrer do século XIX e início do século XX discutiram sobre os espaços interiores da arquitetura, sua constituição e utilização, revelando a verdadeira dimensão do papel do arquiteto enquanto definidor também destes espaços e de seus elementos constituintes nas edificações por eles projetadas.

Sendo assim, no presente artigo identificamos primeiramente em alguns textos escritos neste período considerações que ressaltam a importância dada aos espaços interiores da arquitetura, considerados até mesmo como definidores do espaço exterior.

Posteriormente a estas considerações introdutórias, analisamos textos primários de Adolf Loos e Frank Lloyd Wright, apontando a teoria pertinente a cada um deles nos espaços interiores residenciais por eles produzidos.

Os espaços interiores escolhidos focaram os interiores residenciais, traduzidos pelas villas de Adolf Loos, e as salas de estar dos projetos residenciais da primeira metade do século XX de F. L. Wright.

A metodologia que empregamos caracterizou-se pela análise, com uma pré-seleção de itens dos textos em referência. Os critérios que adotamos para a análise destes espaços foram, além do entendimento da natureza destes espaços, seus elementos constituintes, e como eles se apresentam e se relacionam no conjunto, a saber: fenestrações, materiais de acabamento, materiais de revestimento, ornamentos, equipamentos e mobiliário, concebidos e/ou locados pelos arquitetos na composição destes espaços, caracterizando-os dentro da sua interface interior – exterior da edificação. Confrontamos questões e traçamos paralelos entre eles na resolução arquitetônica destes espaços.

Desenvolvemos esse artigo em quatro partes, sendo a primeira referente à introdução, a segunda parte é o desenvolvimento em si, a terceira parte são as considerações finais e a quarta e última, as referências bibliográficas.

## **2. Desenvolvimento**

O mundo ocidental presenciou, ao longo do século XIX, o despertar para a busca de uma nova arquitetura que pudesse responder a contento às novas demandas, aos novos programas e materiais, às novas tecnologias construtivas, e ao advento dos novos governos democráticos, frutos da revolução industrial, esta, geratriz da cidade industrial.

Durante o decorrer deste século, e inícios do séc. XX, percebemos como foi penosa essa busca, traduzida nos debates entre os teóricos da questão do fazer arquitetônico, nem sempre arquitetos, a exemplo de John Ruskin (1818-1900), e do filósofo Walter Benjamim. (1892-1940). Questões relativas a uma tradição construtiva arquitetônica baseada em alvenarias de pedra e estruturas de madeira, com posteriores acabamentos de superfície, se viram desestabilizadas pelas novas tecnologias aplicadas ao uso do ferro, vidro e concreto, expandindo a liberdade de criação para responder eficazmente às grandes estruturas que eram necessárias ao funcionamento da cidade industrial, como estações de trem, asilos, hospitais e edifícios verticais. Não se estava preparado ainda para assumir a nova estética solicitada por essas novas estruturas. A pré-fabricação e a produção em série geraram uma crise de identidade entre o artesão, o operário, e os produtos manufaturados, estes agora com uma carga ornamental desproposital e anacrônica. Neste panorama, como iria a produção arquitetônica corresponder a um passado histórico glorioso a ser preservado, e ao mesmo tempo fazer jus às novas identidades nacionais criadas neste período, a exemplo da Áustria e

os EUA? Dúvidas pairavam relativas a qual estilo se deveria adotar, teorizadas por Schinkel e Hübsch. A emergência de um discurso ético impregnava os arquitetos, que detinham a “missão” de transformar a sociedade.

Veremos que os teóricos irão defender posicionamentos diversos, indo, desde uma ode aos encantos dos espaços medievais, como o fez Camillo Sitte, até a proposta radical da arquitetura democrática teorizada por Louis Sullivan. Outros irão rever os conceitos definidores do espaço arquitetônico mediante uma abordagem arqueológica e antropológica, a exemplo de Gottfried Semper. No entanto, todos em prol de rever valores, investigar meios e compreender a essência das novas necessidades, visando uma atuação arquitetônica mais coerente.

Percebemos nesse contexto, que a abordagem dos espaços interiores da arquitetura foi também temática destes debates. Observamos a gênese de funções comerciais e administrativas, fruto dos novos programas da cidade industrial, assim como os espaços residenciais para o homem moderno que em muito se transformaram, uma vez que, com o advento dos produtos industrializados, estes espaços eram depositários diretos desses produtos. Críticas se deram ao uso de réplicas de materiais nobres e naturais, como também de peças antes feitas à mão, tornadas possíveis agora pela reprodução em série das fábricas, sem o devido controle estético. Essa inadequação da concepção ornamental da arquitetura industrial presa a valores pré-industriais levou a colocações como a de Gottfried Semper da casa ter se transformado num “depositário” de artefactos industrializados: *“It is no house but the scaffold for furnishings. Advanced science and speculative industry have led to this state of affairs”* (SEMPER, 1989: 144).

Identificamos também na obra de Otto Wagner uma importância relevante no tratamento dos espaços interiores, demonstrando grande preocupação com o desenho de todos os elementos constituintes do espaço arquitetônico. No seu projeto para os interiores da Caixa Econômica de Viena (1904-8), apontamos o primor com que concebeu os revestimentos internos, a paginação do piso, as bancadas de atendimento e o mobiliário, dentro de uma linha simplificadora em suas formas.

Louis Sullivan, idealizador do conceito *“Form follows function”* nos dará grandes contribuições acerca do conceito de ornamento, na sua obra *“The function of Ornament”*, uma vez que o ornamento é um dos importantes componentes dos interiores da arquitetura, algumas vezes mais privilegiado por determinados autores, e outras vezes negado com veemência, a exemplo dos interiores corbusianos nas suas villes.

A questão do uso da cor nos espaços relaciona-se diretamente com as questões do ornamento. Adolf Loos, em seu texto “Ornamento e Crime”, fala da superioridade do ornamento em sociedades não industriais. Quanto menos evoluídas as comunidades, mais uso do ornamento elas fazem (LOOS, 1908:225). Suas colocações neste texto referem-se também às questões acerca do trabalho artesanal, que perdeu seu sentido e valor com o advento das máquinas, e o impacto que ele vislumbrava na concepção dos artefatos como um todo. O trabalho manual, artesanal, é considerado como o sentido de vida, a felicidade, para os homens humildes, que não teriam outros meios de fruição artística. Uma vez que o trabalho artesanal é ornamental, porque carregado de simbologias e heranças culturais, não haveria mais espaço para ele em uma sociedade industrial, prática, utilitária, que busca a economia de meios (LOOS, 1908: 229).

Observaremos uma coerência nas suas obras no tocante ao uso do ornamento nos interiores, que serão reduzidos ao mínimo, e apenas admissíveis quando fazendo parte de produtos de épocas passadas, utilizados apenas pelo gosto pessoal do usuário do espaço. Loos tirava partido do ornamento derivante da natureza do próprio material, ou seja, explorando sua textura, sua cor, com associação de cheios, vazios, em jogos de volumes e painéis criados com um efeito estético, porém sem nada os encobrendo. O material se revelava por ele só. Ele tirava partido da aparência original do material. Cada material tem seu próprio vocabulário de formas e nenhum material pode se apropriar das formas específicas de outro. (LOOS, 2002:46). Aponta para o fato de que, na sociedade vienense, em comparação com a inglesa, havia uma prática condenável, a da imitação de materiais e ornamentos, tornada cada vez mais ocorrente (LOOS, 2002:38).

No que concerne aos projetos residenciais, Loos “*dava primazia à sensação do espaço, e não à revelação da estrutura arquitetônica*” (FRAMPTON, 1997:108). Identificamos essa primazia no conceito de “*Raumplan*” desenvolvido por ele a partir de 1912 no projeto da Casa Rufer, em Viena. O *Raumplan* caracteriza-se por uma livre disposição dos ambientes internos, gerando deslocamento de níveis e disposição das fenestrações com grande liberdade, resultando em volumes dinâmicos e interiores integrados, livres das clássicas paredes limitadoras dos ambientes internos. Esse conceito é uma consequência direta da independência da estrutura em relação às vedações, propiciadas pela arquitetura moderna, porém a revelação da estrutural ficava em segundo plano: “*Em quase toda sua obra residencial, as junções estruturais são invariavelmente ocultas por revestimento, seja com o objetivo de esconder problemas não resolvidos, seja por estar em pauta o desejo de criar um nível apropriado de decoro*” (FRAMPTON, 1997:108)

No item referente ao mobiliário Loos identifica, no seu texto de 1924, “Furnishing a Modern apartment”, os móveis não fixos como modernos, uma vez que geravam flexibilidade no ambiente. Cristaleiras, para abrigar coleções de cristais e pratarias não faziam mais sentido para o “*modern people*”, “*forte intelectualmente*”, e desprovido da antiga necessidade de demonstrar poderio financeiro (LOOS, 2002: 175). Da mesma forma para os antigos guarda-roupas, desnecessários para guardar as “*roupas modernas*”, agora bem mais simplificadas e confortáveis.

Loos considerava que os móveis fixos, acoplados às paredes do ambiente, estavam dentro da abrangência conceptual dos arquitetos, e apenas a eles. O arquiteto moderno deveria ter consciência das suas atribuições. Assim como ser moderno implicava se portar, vestir, se locomover à maneira moderna, ou seja, usando artigos com um design em consonância com os tempos modernos, também seria moderna a postura de deixar aos outros profissionais, específicos de cada ramo, suas atribuições diretas. Ninguém melhor do que marceneiros e decoradores para desenharem móveis não fixos, pois estes detinham o conhecimento direcionado para tal (LOOS, 2002:177);

Loos, dentro de uma perspectiva ética e moral da arquitetura, era contra os interiores programados, os “*photographing interiors*”. Muito bonitos, que elevavam a reputação de qualquer arquiteto, objetos de orgulho do morador, que prefere a ilusão da perfeição negando sua própria identidade. Encontramos também críticas referentes à prática exaustiva de renovações dos interiores austríacos do final do século XIX e início do século XX, casas “*artist-designed*” “*modern*” and “*fashionable*”. Para ele, “*we do not have architecture, we have houses that are dressed up*” (LOOS: 2002:181); Loos entendia o trabalho do arquiteto de interiores apenas se considerado dentro de uma ótica humana, pessoal, e em sintonia tanto com o morador quanto com a realidade econômico-financeira de cada caso, do contrário, seria uma perda de tempo, energia, dinheiro e seriamente danosa para a economia de forma geral.

Para Frank Lloyd Wright, não diferentemente de Loos, nem de grande parte dos seus contemporâneos da Arte Nova, o mobiliário é parte integrante do espaço, e deve ser concebido como um elemento constituinte deste (WRIGHT, 1995:122). No entanto, no que concerne ao uso de móveis fixos ou móveis, Wright se diferencia da postura de Loos, uma vez, que, em todos os ambientes analisados, o arquiteto sempre idealiza a mobília correta para cada recanto, ou seja, pré-dispõe os móveis como partes integrante da edificação. Recantos para lareiras, aparadores, estantes, bancos, sofás, parecem que sair, nascer de dentro das paredes constituintes dos espaços. Da mesma forma, desenhava os móveis não fixos dentro

do mesmo princípio dos fixos. Percebemos uma tentativa de direcionar o uso dos espaços, porém não de forma gratuita e aleatória, mas como fruto de todo um estudo personificado da vivência cotidiana de seus clientes. Wright chegava a desenhar uma linha de mobília específica para cada residência, em conformidade com a concepção arquitetônica geral da edificação e sua inserção no terreno. Para Wright, os elementos constituintes dos interiores residenciais faziam parte da concepção do espaço em igual valor à edificação em si. Não coadunava com a idéia de o arquiteto planejar o espaço e deixar ao encargo de outro profissional a finalização do ambiente, uma vez que ele era a figura central da concepção arquitetônica interior – exterior.

Fazendo um paralelo entre Loos e Wright relativo ao uso dos materiais na arquitetura, e de suas características ornamentais, vemos uma coincidência do pensar de ambos. Wright discorre sobre os infindáveis recursos agora disponíveis para os arquitetos, com o advento dos novos materiais e também dos materiais tradicionais, encontrados in natura, mas com toda uma expansão das suas propriedades, como maquinários desenvolvidos para cortes diferenciados, o próprio concreto, tecnologia desenvolvida com materiais já conhecidos na construção civil, e o aço, composição de metais. Percebia que o arquiteto deveria direcionar sua criatividade para obter de cada material a sua essência, e construir conforme as leis de cada um, explorando-os ao máximo, para assim, tirar partido de sua beleza (WRIGHT, 1995:99).

Na sua obra “An American Architecture” (WRIGHT, 1995) analisa o vidro, a pedra, a madeira, o concreto e a chapa metálica dentro de uma perspectiva contemporânea, reforçando seu conceito humano e natural, elementos da arquitetura orgânica. Eles serão fartamente utilizados nos seus interiores residenciais, donde Wright tirará partido do ornamento inerente à natureza do material, não tentando disfarçá-los com revestimentos que alterem sua característica. A utilização do vidro nas suas edificações só vem a reforçar a organicidade de seus projetos, com o interior totalmente integrado ao exterior, através de sua transparência, a luminosidade do dia concorrendo assim como elemento de permanência.

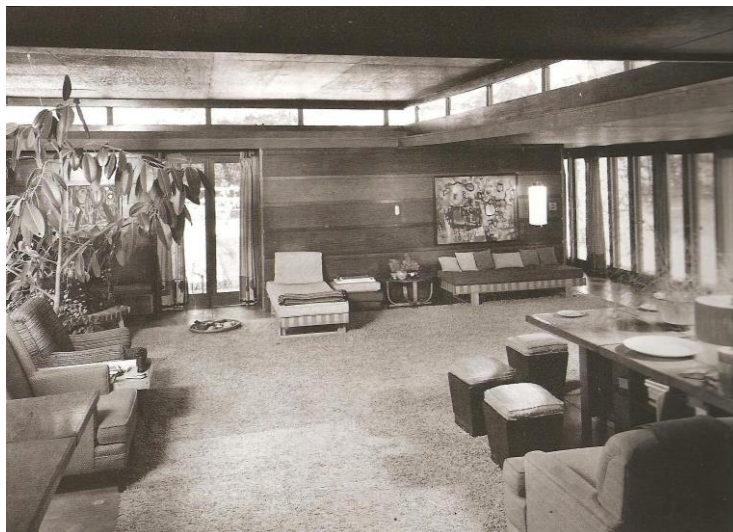
É no Unity Temple, no Oak Park, de 1906, que Wright desenvolve o que chamou de “*The Destruction of the Box*” e da arquitetura orgânica, onde apontamos a ênfase dada ao espaço interior da arquitetura. O autor afirma que foi neste momento que conseguiu pela primeira vez a síntese idealizada da arquitetura orgânica: arquitetura onde o sentido de liberdade e a integração com a natureza é o elemento condicionante. Enfatiza que o espaço interno é a razão do edifício, geratriz da arquitetura orgânica, “...*reality is the space within into which you can put something. In other words, the idea.*” (WRIGHT, 1995:80).

Wright atenta para o resgate do primitivo senso de proteção que a arquitetura de qualidade deveria manter (WRIGHT, 1995:76). Porém o fato de abrigar não implica na privação de liberdade, no aprisionamento. No Unity Temple, as paredes e o teto não são elementos de separação entre o exterior e o interior, mas estão dispostos de tal forma a integrá-los. A arquitetura orgânica, com sua estrutura independente das paredes de vedação, com suas arestas livres, com iluminação oriunda de todas as faces possíveis, e com seus ambientes concebidos segundo a realidade de vida do homem americano é a total negação da “caixa” da arquitetura clássica, presa, limitada e sufocante.

Estas seriam algumas considerações relevantes dos arquitetos Adolf Loos e Frank Lloyd Wright, no que concerne aos espaços interiores da arquitetura moderna, e que nortearam nossa análise dos espaços residenciais apresentados em seguida.

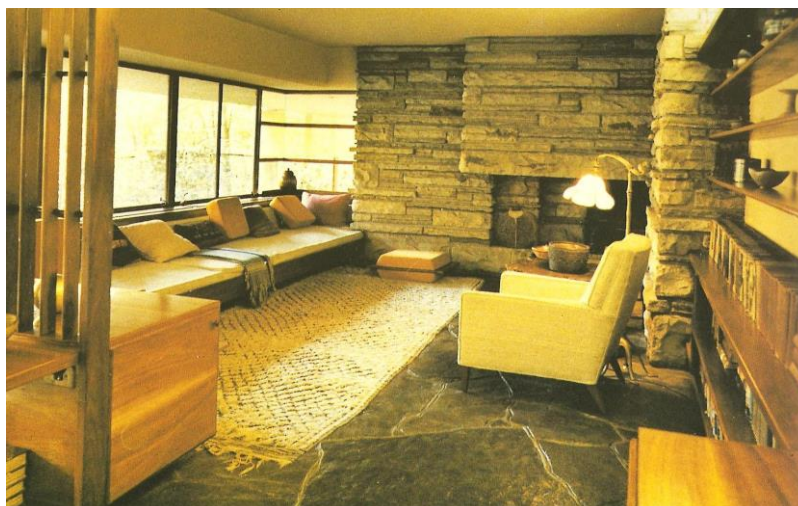
Os elementos dos interiores que fizeram parte da nossa análise foram: 1) as fenestrações: definidas pelas esquadrias utilizadas, portas e janelas, aberturas laterais e/ou zenitais e comunicação entre espaços; 2) os materiais de acabamento: de acordo com CORONA – LEMOS (1972), arremate final de todos os elementos constituintes de uma edificação, no sentido amplo da técnica e da estética, identificados nesta análise pelos forros, soleiras, grades e alisares e das esquadrias; 3) os materiais de revestimento: identificados por PEVSNER – FLEMING – HONOUR (1977) como recobrimento, com material de melhor acabamento, aplicado a uma estrutura ou construção, para fins estéticos ou de proteção contra as intempéries, considerados na nossa análise como os revestimentos de parede, piso e teto, quando houverem; 4) ornamentos: CHING (2003) define ornamento como acessório, peça ou detalhe que confere graça ou beleza a algo ao qual são acrescentados ou do qual são parte integrante, identificados nestes espaços como todo elemento que estaria cumprindo essa função, a exemplo dos próprios revestimentos, apliques, objetos de adorno e obras de arte. 5) equipamentos: uma vez que estamos analisando obras de um período onde a produção e comercialização de equipamentos movidos a gás e eletrodomésticos já era uma realidade, sendo concebidos para facilitar a utilização, a manutenção e o lazer dos usuários destes espaços, seriam, na nossa análise como esses equipamentos estariam contribuindo para a conformação final destes espaços; e por fim 6) o mobiliário: tanto a móvel tanto fixa, acoplada às paredes, quanto a concebida pelos arquitetos e utilizados na composição destes espaços;

A seguir, as figuras ilustrando os espaços mencionados, com a análise abaixo de cada uma delas:



**Figura 1**

**Goetsh-Winckler House, 1939, Okemos, Michigan, F. L. Wright. Fonte: (SOMMER, 1993:140).** Neste estar o princípio do fitamento horizontal das janelas, propiciado pela liberdade estrutural da arquitetura moderna são incomuns para a época, dando um banho de luz indireta nos ambientes, e mantendo o sentimento de abrigo interior mais intenso. Tira-se partido do visual decorativo dos frisos da laje em concreto, e das faixas de madeira aplicadas horizontalmente como revestimento interno da parede de fundo. As plantas, integradas ao espaço interno através das esquadrias de piso a teto laterais, também é trazida para dentro do espaço em “cache-pot”. Apesar da diversidade de mobiliário proposta, foi todo ele locado em uma composição estudada, e de acordo com funções pré-determinadas de uso do espaço.



**Figura 2**

**Edgar J. Kaufmann, Sr., House, 1936, MillRun, Pennsylvania, F. L. Wright. Fonte: (SOMMER, 1993:116).** Neste estar, tira-se partido do aconchegante acabamento final conseguido com a pedra da região, que é usada em duas formas de recortes: um mais natural, usada como piso, e uma outra, mais regular que personifica a própria parede. Não existe “canto” de parede, uma vez que a esquadria corre livre, integrando



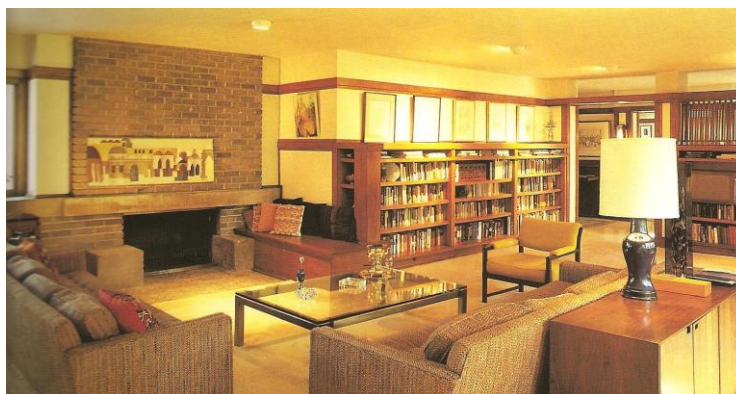
totalmente o espaço interior-exterior. De seu peitoril nasce o sofá. O espaço se encontra integrado ao seu vizinho por meio de régua de madeira.



**Figura 3**

**Robert Llewellyn Wright House, 1953, Bethesda, Maryland, F. L. Wright. Fonte: (SOMMER, 1993: 167).**

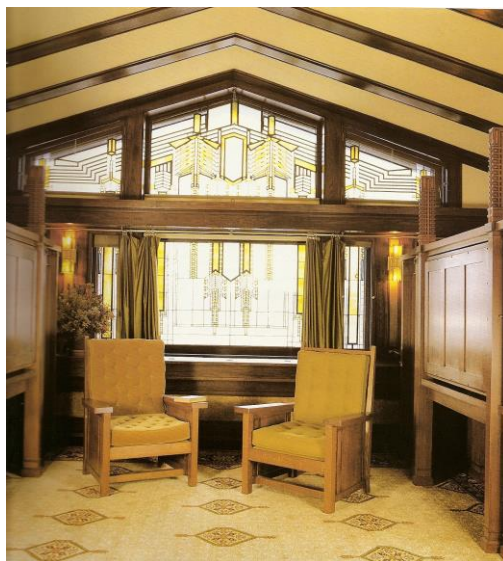
Apesar da diversidade de móveis no espaço, percebemos um arranjo extremamente calculado, seguindo as funções específicas do morador. O desenho do teto é retomado na mesa e nos bancos. A integração interior-exterior é completa, através das esquadrias de madeira e vidro que assumem um modelo vertical. O madeira também é utilizada no piso, e o esquema cromático da natureza foi explorado nos tons de marrom, laranja, beiges, brancos e pérolas.



**Figura 4**

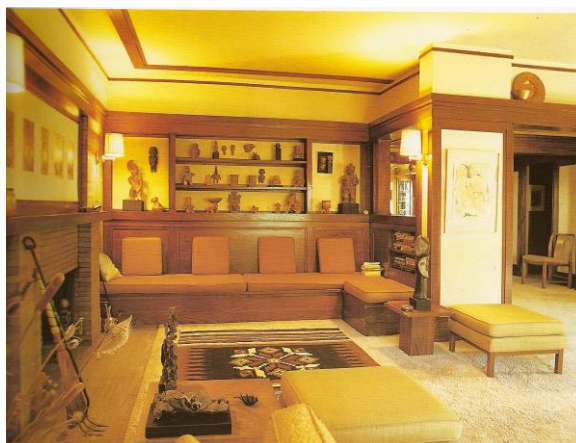
**Sherman M. Booth House, 1915, Glencoe, Illinois, F. L. Wright. Fonte: (SOMMER, 1993:61).** Mais uma vez percebemos como foi calculado o espaço exato para cada mobília. Uma prateleira pouco profunda é lançada à altura do olho humano para uma disposição de quadros soltos, que podem ser mudados ao bel prazer do morador, mais um requisito dos interiores wrightianos referentes ao morar com liberdade. Essa prateleira é demarcada em sua parte superior por uma faixa de madeira que percorre todos os ambientes, e que ressalta a horizontalidade da casa. Esse efeito é recorrente também na edificação em seu exterior, com o uso de outros materiais como a pedra, na área de transição entre o terreno e o surgimento da casa. A estante foi pensada como arremate lateral do canto da lareira, onde foram projetadas duas bancadas bem próximas à área mais aquecida,

fazendo com que o usuário tenha acesso aos livros também quando aí sentado. A parede superior à lareira é adornada com a textura natural dos tijolos.



**Figura 5**

**Susan Lawrence Dana House, 1902, Springfield, Illinois, F. L. Wright. Fonte: (SOMMER, 1993:59).** Este ambiente ilustra o magnífico trabalho ornamental de finas linhas em metal que eram trabalhadas por Wright no vidro das esquadrias de seus projetos de residência do início do século XX, com o duplo objetivo de atenuar a luminosidade vinda do exterior e concorrer para preservar a intimidade dos usuários quando das cortinas abertas. A inspiração formal desses desenhos é oriunda da flora nativa. Apliques ornamentais de faixas de madeira ressaltam a inclinação do teto.



**Figura 6**

**William E. Martin House, 1902, Oak Park, Illinois, F. L. Wright. Fonte: (SOMMER, 1993).** O “fireplace” sempre foi considerado por Wright como um dos recantos indispensáveis numa residência, que deveria estar integrado ao restante das salas, rompendo com a clássica divisão dos espaços do estar, jantar e cozinha. O conceito do móvel que nasce da parede é mais uma vez aplicado neste canto da lareira. O restante do mobiliário móvel é locado de forma a complementar este, em posições definidas. As faixas de madeira percorrem o ambiente e enfatizam a horizontalidade da concepção arquitetônica das pradarias. O princípio das prateleiras para apoio livre de quadros, esculturas e objetos também foi mais uma vez utilizado, assim como o esquema de

cores outonal da natureza. O efeito ornamental é retirado da essência dos materiais empregados, o tijolo, a madeira, o gesso e o carpete.



**Figura 7**

**Villa Muller, 1930, Praga, Adolf Loos.** Fonte: [WWW.mullerovavila.cz](http://WWW.mullerovavila.cz) Apontamos neste estar o uso de tapetes orientais, objetos de adorno e esculturas. Moveis de época, mescla de momentos da história do mobiliário, se encontram dispostos aleatoriamente, diretamente condicionados às preferências do morador. O conceito do Raumplan se encontra nesse momento já bastante desenvolvido, demonstrado pela interpenetração dos espaços de convívio. Tirou-se aqui partido do efeito ornamental do mármore rico em veios, que reveste as paredes das áreas de comunicação entre este espaço e seus anexos, reforçando as áreas em comum entre eles. A verdade do material é explorada ao máximo, comprovando que pode-se obter um efeito plástico extremamente complexo, se assim for o caso, sem ter que se recorrer a imitações estilísticas de épocas do passado artístico.



**Figura 8**

**Villa Muller, 1930, Praga, Adolf Loos.** Fonte: [WWW.mullerovavila.cz](http://WWW.mullerovavila.cz) Circulações de acesso aos outros ambientes, a qual foi valorizada por revestimento em placas verde brilhantes, e roda teto pintado no mesmo tom do rodapé. Apontamos os novos acréscimos trazidos aos interiores, como o equipamento de calefação, também pintado no mesmo tom dos elementos de acabamento. Para Loos seria admissível pintar qualquer superfície com

intenção ornamental, contanto que essa pintura não tentasse dissimular a cor de algum material natural, como cor de metal ou textura de madeira.



**Figura 9**

**Villa Muller, 1930, Praga, Adolf Loos. Fonte: WWW.mullerovavila.cz** Recanto para refeições rápidas, embutido em nicho formado por sofás e estantes em madeira, em plano elevado ao do ambiente principal. O uso de objetos de ornamentação e quadros de épocas diversas da história não afeta o princípio da não utilização do ornamento para o projeto de todo o mobiliário moderno, que tem sua proposta formal simplificada, com traços retos e limpos.



**Figura 10**

**Villa Muller, 1930, Praga, Adolf Loos. Fonte: WWW.mullerovavila.cz** Banheiro com novas tecnologias aplicadas ao conforto doméstico, fruto dos avanços da indústria para o homem moderno. Lavabo com duas cubas e bidê em louça sanitária, arandelas de parede, e toda o sistema de abastecimento de água fria e esgoto incorporado à edificação. O sistema de calefação também está presente, pintado na mesma cor da cerâmica do

piso. Todo o banheiro tem suas paredes a meia altura revestidas de azulejo na cor branco, e o restante, assim como também o teto, pintado na cor branco, livre de ornamento, não admitido para produtos da era moderna.



**Figura 11**

**Strasser House, 1918-1919, Viena, Adolf Loos. Fonte: [www.anneke.net](http://www.anneke.net)** Neste ambiente apontamos a exemplificação das questões acerca do trabalho artesanal, que perdeu seu sentido e valor com o advento das máquinas, mas que nem por isso perdeu seu valor enquanto obra de arte representativa de um momento artístico definido. Loos admitia o uso do ornamento de outras épocas em seus interiores modernos, mas não concordava com o ornamento criado na sociedade moderna. A superposição de planos percebidos com uma única visada, e a interpenetração dos ambientes estão demonstrando o conceito do Raumplan. O tapete oriental foi utilizado para revestir os degraus da escada, e o mármore para o revestimento do pilar.

### **3. Considerações finais**

Após a análise das referências teóricas abordadas vale ressaltar como foram consideradas importantes a concepção dos interiores, em certos casos a própria essência do espaço arquitetônico. Os interiores residenciais não foram apenas pensados como derivados da edificação em si, mas antes num sentido de dentro pra fora, ou seja, definindo a plástica arquitetônica, suas proporções, jogos de volumes, reentrâncias, saliências e fenestrações, a partir das atividades realizadas internamente nos espaços, e nos novos comportamentos do homem moderno urbano.

Definitivamente o dilema de qual estilo construir, em se tratando de residência, foi trocado pelo da casa personalizada, sem estilo, ou em consonância com a realidade de vida de cada morador, em particular.

Foi ressaltada também a importância dada ao debate de como paramentar esses interiores residenciais, uma vez que depositários de toda uma nova gama de produtos industriais destinados a facilitar a vida doméstica, como também o valor atribuído ao mobiliário constituinte desses espaços, trabalhados sempre numa interface arquitetura-design.

Grande parte das nossas considerações se deram a nível preliminar, uma vez que não tivemos disponibilidade de pesquisa mais aprofundada de cada exemplo ilustrado, que poderiam ser conseguidas com trabalhos futuros *in loco*.

Ressaltamos também a lacuna deixada por considerações de bibliografia específica acerca da definição do espaço arquitetônico e do conceito de obra de arte na sua totalidade, “*a complete work of art*” de F.L. Wright. Outros tópicos de aprofundamento poderiam ser o desenvolvimento do conceito de ornamento e sua aplicação nos interiores, da definição do que concerne efetivamente o trabalho do arquiteto e do design em se tratando dos espaços internos, assim como a análise de outras obras dos autores referidos.

Esse artigo sugere assim como poderíamos explorar a teoria pertinente aos espaços interiores da arquitetura, fornecendo subsídios ao debate contemporâneo dos projetos residenciais que têm se transformado a uma velocidade ímpar, para atendimento das demandas do mundo contemporâneo.

#### **4. Referências Bibliográficas**

- CHING, Francis D. K. Dicionário Visual de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C. Dicionário da Arquitetura Brasileira. São Paulo: Edart, 1972;
- FRAMPTON, Kenneth. “Adolf Loos e a Crise da Cultura, 1896-1931 in História Crítica da Arquitetura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1997, pág. 103-109;
- HARTOONIAN, Gevork. “Adolf Loos: The Awakening Moments of Tradition in Modern Architecture” in Ontology Of Construction. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pág. 43-67.
- LOOS, A. “Men’s Fashion, “Ladies’s Fashion” in Spoken into the Void, Collected Essays, 1897-1900. Cambridge: The MIT Press, 1982, pág. 10-14, 98-103;

LOOS, A. “Potenkin City”, “Buildings Materials”, “Principle of Cladding”, “The Poor Little Rich Man”, “Architecture” (1910), “Furnishing an Apartment”, “On Thrift” in *On Architecture*. Riverside: Ariadne Press, 2002, pág. 26-28, 37-52, 73-85, 175-183;

LOOS, A. “Ornament and Crime” (1908) In *Ornament and Crime Essays*. Riverside: Ariadne Press, 1998, pág. 167-176;

MALLGRAVE, H. “Introduction” in *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Ed. By Wolfgang Hermann and Harry Mallgrave. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pág. 1-45;

PEVSNER, Nicolaus; FLEMING, John; HONOUR, Hugh. *Dicionário Enciclopédico de Arquitetura*. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

SEMPER, G. “The four Elements of Architecture”, “Science, Art and Industry” in *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Ed. By Wolfgang Hermann and Harry Mallgrave. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pág. 101-129, 130-167;

SOMMER, R. L. *Frank Lloyd Wright – American Architect For The Twentieth Century*. Greenwich: Brompton Books Corporation, 1993;

WRIGHT, F. L. “An American Architecture. NY: Horizon Press, 1995, pág. 75-85, 95-114;

WRIGHT, F. L. “The Art and Craft of the Machine” , “ In The Cause of Architecture I and II” in *Collected Writings*, v.1. NY: Rizzoli, 1992, pág. 58-69, 84-100, 126-137;

WRIGHT, F. L. *The Living City*. NY: Horizon Press, 1958. Part 1 – Nature, pág. 19-29.

[www.mullerovavila.cz](http://www.mullerovavila.cz)

[www.anneke.net](http://www.anneke.net)