

O *TRACTATUS* DE WITTGENSTEIN
COMO UM EDIFÍCIO COM TRAÇOS LOOSIANOS

EL *TRACTATUS* DE WITTGENSTEIN
COMO UN EDIFICIO CON TRAZOS LOOSIANOS

WITTGESNTEIN'S *TRACTATUS*
AS A BUILDING OF LOOSIAN LINES

José Fernando da Silva

Pós-doutorando Unicamp/FAPESP
E-mail: fernandospinozista@gmail.com

Natal (RN), v. 21, n. 35
Janeiro/Junho de 2014, p. 85-114

Princípios
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109

Resumo: Este artigo mostra a cruzada ética de Adolf Loos contra o ornamento na arquitetura, e sua influência no pensamento de Wittgenstein. Primeiro, ele mostra a guerra de Loos contra o absurdo arquitetônico da Ringstrasse. Mostra também seu ataque à Secessão vienense. Em seguida, o artigo mostra como o sistema de numeração dos aforismos do *Tractatus* mantém uma afinidade com a cruzada ética loosiana.

Palavras-chave: ética; arquitetura; ornamento; aforismo; clareza; limites.

Resumen: El presente artículo muestra la cruzada ética de Adolf Loos contra el ornamento en la arquitectura, y su influencia en el pensamiento de Wittgenstein. Primero, muestra la guerra de Loos contra el absurdo arquitectónico de la *Ringstrasse*. Muestra también su ataque a la Secesión vienense. En seguida, el artículo muestra cómo el sistema de numeración de los aforismos del *Tractatus* mantiene una afinidad con la cruzada ética loosiana.

Palabras clave: ética; arquitectura; ornamento; aforismo; claridad; límites.

Abstract: This article show the Adolf Loos' ethical crusade against the ornament in architecture, and its influence in the thought of Wittgenstein. First, it shows his attack against the absurdity architectural of Ringstrasse. It shows his attack on Viennese Secession too. After, the paper shows how the Tractatus' numbering system of the aphorisms maintains an affinity with loosian ethical crusade.

Keywords: ethics; architecture; ornament; aphorism; clarity; limits.

Nos anos trinta, Wittgenstein elaborou uma lista contendo os pensadores que teriam tido influência determinante na construção de seu pensamento. “Creio que nunca inventei uma linha de pensamento, porém sempre a recebi de outros. Eu tão somente a agarrei com entusiasmo para meu trabalho de clarificação. Assim, fui influenciado por Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Frege, Russell, Kraus, Loos, Weininger, Spengler e Sraffa” (Wittgenstein, 1980, p. 19). Desta lista, o presente artigo pinça o nome do arquiteto vienense Adolf Loos, e examina o tipo de influência que ele teve sobre o *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein.

1. Um ponto de partida para compreendermos Loos é fornecido por Kraus, que encontra em Loos alguém que realizou o mesmo tipo de cruzada moral que ele realizara, distinta apenas em relação à esfera em que foi realizada.

Adolf Loos e eu – ele em artefatos, eu em palavras – não fizemos mais do que mostrar que há uma distinção entre um vaso e um urinol, e que a cultura tem seu espaço de circulação dentro dessa diferença. Os outros, no entanto, aqueles que não fazem esta distinção, estão divididos entre os que tratam o vaso como urinol (os historicistas) e os que tratam o urinol como vaso (os modernistas) (Kraus *apud* Schorske, 1988, p. 186).

Kraus e Loos (e também Wittgenstein!) construíram suas vidas norteados pela intensa motivação de colocar as coisas em seu devido lugar. No que tange a Loos, tal tarefa se deu no âmbito da

esfera do estético. Se Kraus se esforçou por afastar a literatura do campo da imprensa, Loos procurou demarcar a esfera da arte, separando-a dos objetos da cotidianidade da casa e também de todo o trabalho do arquiteto. Loos travou uma luta em duas frentes: na primeira, ao final do século XIX, ele denunciou a servidão à história revelada pelos edifícios da Ringstrasse; na segunda, que se deu entre 1900 e 1930, ele buscou demarcar o trabalho do arquiteto relativamente ao campo da arte, ao mesmo tempo em que atacava todo campo do design industrial. Começamos compreendendo a querela de Loos com o significado da Ringstrasse.

Em 1860, após perder as terras da Lombardia na Itália e as terras que possuía em território alemão após derrota para os prussianos, o Imperador Francisco José instaura o parlamentarismo buscando o apoio da ascendente burguesia austríaca. Este apoio é definitivamente selado com a concessão de autorização à burguesia vienense para urbanizar uma enorme faixa de terra livre, existente no centro de Viena. Propriedade do exército austríaco, o cinturão verde cumpria o papel de isolar do restante da cidade o palácio Hofburg, residência do imperador, os diversos palácios da aristocracia que o assessoravam, além da histórica catedral gótica de Santo Estevão. Naquele momento da história, o cinturão verde cumpria o papel de guarnecê-los contra os ventos revolucionários que sopravam por toda Europa.

Iludidos pela perspectiva de realizar algo grandioso, algo capaz de colocá-los na história, a burguesia ascendente ergueu uma série de edifícios públicos, cada um “executado no estilo histórico tido como adequado à sua função” (Schorske, 1988, p. 55). Obedecendo ao estilo arquitetônico gótico, ergueram uma catedral e um novo prédio para abrigar a prefeitura vienense; um grande teatro reproduzindo o estilo arquitetônico barroco; uma universidade no estilo renascentista; um parlamento construído de acordo com os princípios da arquitetura grego-clássica, em que se destaca na entrada do edifício uma magnífica fonte com uma estátua da deusa Palas Athena. Assim nasce a Ringstrasse: monumentais edifícios públicos e não menos exuberantes prédios de apartamentos e comércio. Observa-se nos edifícios públicos da Ring a completa rendição da burguesia vienense ao passado, assinalando a total ausência de identidade própria. Encontramos também na Ring, um

sofisticado conjunto habitacional, ponto que deposita todo o anseio da burguesia em ostentar a pompa característica da velha aristocracia¹, simultaneamente dissimulando o feroz tino comercial moderno².

Em 1898, Adolf Loos publicou o artigo *Die Potenkinische Stadt*, na revista *Ver Sacrum*, editada pelo movimento de Secessão vienense. O título do texto alude ao general Potenkim, famoso por criar cidades meramente de fachada com o objetivo de impressionar a imperatriz Catarina, que lhe dera ordens de desbravar o sul da Rússia. O título do artigo alude, portanto, ao caráter de fachada, absolutamente artificial que compõe os edifícios da Ring. É provável que aqueles que a elaboraram, tivessem a intenção de mostrar ao mundo que os homens que a construíram estavam aptos a suportar o imenso peso da história. No entanto, tudo o que Loos observa que efetivamente a Ring sinalizava era a falta de caráter, de identidade própria daqueles que a projetaram e a edificaram. Tanto seus grandes edifícios públicos quanto seus suntuosos edifícios de apartamento se limitavam a representar e fixar uma máscara pública. Nesse sentido, os edifícios da Ring procuravam expressar a ideia do homem privado ter uma altivez que coincidia com “a altura dos valores históricos que o domínio público comunicava” (Schorske, 2000, p. 191)³. A Ringstrasse foi a maior, porém não a única, tentativa da geração dos pais de Loos e dos artistas e

¹ Um exemplo da obstinação burguesa em integrar e ostentar valores aristocráticos se mostra no expediente da “adaptação de grandiosas escadarias e amplos vestíbulos da arquitetura palaciana para os prédios de apartamentos” (Schorske, 1988, p. 69-70).

² Os pisos térreos dos prédios de apartamentos da Ring abrigam até hoje lojas comerciais.

³ Em seu livro *O homem sem qualidades*, Robert Musil (1989) apresenta sua personagem principal ao leitor no segundo capítulo do livro, *Casa e moradia do homem sem qualidades*. Destaca-se aqui que o primeiro contato que o leitor tem com Ulrich se dá pela rica descrição interna (decoração e biblioteca) e externa (fachada e jardim) de seu pomposo castelinho, adquirido junto a um falido aristocrata vienense. A escolha literária de Musil mostra o quanto a casa era importante para se ter um reconhecimento público na Viena deste período, sendo peça fundamental na construção de identidade do sujeito.

intelectuais de seu tempo de adquirir com (muito) dinheiro uma identidade⁴. Observamos que a crítica de Loos possui contornos essencialmente éticos: ter caráter é ter contornos claros, e nesse sentido “mau caráter” e “bom caráter” denotam limites claramente fixados; por oposição à expressão “sem caráter” que expressa ausência de limites.

Anos mais tarde, em 1908, em seu artigo *Ornament and Crime*, ele volta a denunciar o traço degenerado constitutivo daqueles que construíram a Ring, caracterizando então o uso de ornamento como algo diretamente proporcional ao grau evolutivo de uma cultura: “*a evolução de uma cultura se mostra na proporção da remoção da ornamentação*” (Loos, 1998, p. 167).



Figura 1 – dois mapas da região do centro de Viena. Do lado esquerdo, com o cinturão verde e a fortificação do exército; do lado direito, do lado direito, a mesma região após a urbanização promovida pela Ringstrasse.

⁴Uma modalidade de construção de identidade inspirada na aristocracia que foi usual entre os burgueses vienenses foi a prática do mecenato, algo que se tornou recorrente na segunda metade do século XIX. Um exemplo: o pai de Wittgenstein, Karl Wittgenstein, que construiu sua riqueza no campo siderúrgico, desenvolveu larga fama no ramo do mecenato. Brahms, Clara Schumann, Joseph Labor, Joseph Olbrich e o movimento de Secessão vienense contaram com sua benesse. Posteriormente o próprio Ludwig Wittgenstein exerceu o mecenato, ajudando Georg Trakl, Reiner Maria Rilke, Karl Kallago e Oscar Kokoschka (Cf. Monk, 1991, P. 110).



Figura 2 – a nova Rathaus.



Figura 3 – o Hoffburg Theater.



Figura 4 – a Universidade de Viena.



Figura 5 – um dos prédios de apartamentos.



Figura 6 – o parlamento e sua fonte de Palas Athena.

A partir de 1903, ano em que a Secessão inaugura seu atelier para artes aplicadas – Wiener Werkstätten –, Loos trava uma incansável batalha contra a aplicação de ornamentos em utensílios domésticos, tornando-se o maior inimigo da Secessão vienense. Anteriormente, em 1897, Loos emprestara sua assinatura ao manifesto fundador do movimento. Naquele momento, ele partilhava com Klimt e os outros membros do grupo a mesma indignação com a sujeição à história que a Ringstrasse escancarava. No entanto, rapidamente teve a percepção do profundo antagonismo que os cindia: enquanto Loos almejava tão somente determinar o lugar relativo e o sentido que cada objeto de construção humana ocupa na cultura e na história, a Secessão tinha como meta libertar a arte do jugo da história, dando-lhe, conseqüentemente, o centro majestático da vida moderna. Por isso, o lema do movimento era *“Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* (“Para a época, sua arte; para a arte, sua liberdade”). Vejamos um pouco melhor os traços da Secessão que motivaram Loos a combater suas ideias ao longo de trinta anos.



Figura 7 – edifício-sede da Secessão, projeto do arquiteto Joseph Olbrich, de 1898.

Aos olhos do movimento de Secessão, a Ringstrasse era a “fachada externa” e mais reluzente da sujeição à história então

presente na Áustria, e em especial em Viena. A “face interna” se mostrava na reedição dos princípios da *estética Biedermeyer* que, entre os anos de 1860 e 1890 fora promovida pela geração de seus pais. O termo *estética Biedermeyer* remete, originalmente, a uma série de hábitos culturais praticados na Áustria ao longo da primeira metade do século XIX pela burguesia austríaca. Sob um regime absolutista extremamente eficaz na repressão e vigilância de seus súditos, as atitudes apolíticas e os valores de mundo manifestos na cultura burguesa da Áustria pré-revolucionária sinalizavam em que grau “a cultura Biedermeyer encorajou a classe média a realizar as propostas estéticas que anteriormente atraíam a aristocracia. Assim, a burguesia esvaiu-se (*fled*) da política em atividades artísticas em que a família podia atuar, a saber, improvisar versos, pintar e executar músicas de câmara” (Johnston, 1972, p. 20). Franz Schubert foi, sob essa ótica, o artista que melhor expressou o espírito desse período, tendo privilegiado a música de câmara e a arte das *Lieder* em detrimento das peças para grande orquestra. Schubert simbolizou como nenhum outro músico o grau com que a Viena de chanceler Metternich se aliou ao perfil de uma sociedade pré-capitalista.

A vida apolítica e a busca de uma vida comprometida com a arte e valores aristocráticos ressurgiu em Viena a partir de 1860 graças à figura de Hans Makart. Nascido em Salzburg, foi estudar pintura em Munique, tendo então construído sólida reputação na Europa como pintor fortemente comprometido com as raízes históricas da pintura. Em 1869, Makart aceita convite do conde Hans Wilczek e se estabelece em Viena. Sua imagem de gênio criativo da pintura chegou a render-lhe o mais pomposo e principesco funeral que a cidade conheceu, excetuando-se, obviamente, aqueles celebrados em homenagem aos membros da Casa Habsburgo. Segundo William Johnston, parte substancial de seu sucesso deveu-se ao fato de “suas telas lembrarem peças de teatro em que os espectadores podiam encontrar rostos conhecidos” (Johnston, 1984, p. 143). De certo modo, portanto, ele conseguia reproduzir com suas pinturas o mesmo espírito fixado pelos arquitetos da *Ringstrasse*, a saber, “elementos familiares que não adicionavam nada de novo” (Johnston, 1984, p. 143). A acomodação na e com a história que era anunciado por suas pinturas despertava a possibilidade de

reedição do clima cultural do início do século XIX. Nesse momento, ao invés de poesias e música de câmara, a atenção é dispendida para as artes visuais.

No entanto, apesar de sua enorme notoriedade como pintor, o aspecto mais importante da influência que Makart exerceu em seu tempo decorreu da excelência que ele ganhou como decorador. Nesse sentido, cabe frisar que sua Fundação de Artes não apenas tornou-se um centro em que pessoas o procuravam para encomendar a execução de retratos (no melhor estilo renascentista...), mas também se tornou a grande referência para quem quisesse comprar tapeçarias, copos venezianos, plantas e estátuas gregas.

Enquanto em todo o restante da Europa se dá o ocaso das monarquias absolutistas e a tomada de poder por parte da burguesia ascendente, na Áustria a classe burguesa busca construir uma identidade pela via mimética dos valores aristocráticos. O lar burguês foi um dos traços fundamentais dessa busca de identidade. As características do lar burguês tiveram em Hans Makart o mentor, ou seja, aquele a quem se recorria com o objetivo de dar uma decoração “aristocrática” à residência. Jocosamente, Egon Friedell assim descreve o interior de uma casa decorada com o “bom gosto” makartiano:

O interior irritava inicialmente por seu enfadonho excesso, sobrecarga, exagero de móveis. Suas salas não eram salas de estar, mas lojas de penhores e lojas de antiguidades... (Havia) uma febre inconsequente por artigos de decoração totalmente destituídos de significação... Uma febre exagerada por superfícies acetinadas: por seda, cetim e couro brilhante; por molduras douradas, estuque dourado, bordas douradas; por conchas de tartaruga, marfim e madrepérola, como também por artigos de decoração inteiramente díspares, desde os espelhos Rococó, em numerosas peças, vidro veneziano policromo, bojudos vasos alemães antigos, um tapete de pele no chão complementado com aterradoras queixadas, e na sala um negro de madeira em tamanho natural.

Tudo estava misturado também sem rima ou razão; no tocador um jogo de Buhl, na sala de visitas um conjunto Império, dando para a sala de jantar *Cinquecento* e a seguir um dormitório gótico. E em tudo isso perpassava um indefinível sabor policromo. Quanto mais volutas, espirais, arabescos houvesse nos projetos, quanto mais gritante e mais crua a cor, maior o êxito. A esse respeito, havia uma conspícua ausência de qualquer ideia de utilidade ou propósito; era tudo puramente para exibicionismo. Nota-se com

perplexidade que o cômodo melhor situado, mais confortável e arejado na casa – a ‘melhor sala’ – não era decorada para ser habitada, mas apenas para ser exibida aos amigos (Friedell, 2010, pp. 299-300).

A descrição desse interior sinaliza o alto grau de sujeição ao passado. A despeito de terem se emancipado economicamente, a geração que antecedeu os jovens da Secessão não foi capaz de construir valores próprios, permanecendo presa à servidão através da idolatria ao passado. Para a Secessão, tanto o interior da casa quanto os prédios públicos e privados da Ringstrasse expressavam uma forma de escravidão à história e a tudo que esta perpetrava. Como podiam aceitar que valores já mortos em todo o mundo ainda continuassem a se configurar como alicerces da sociedade austríaca? Aliados de qualquer participação na política, os jovens da Secessão – do mesmo modo que o movimento literário vienense *Die Jungen* (grupo de jovens literatos vienenses em que se destacaram as figuras de Hofmannsthal, Schnitzler e Bahr) – buscaram na arte a possibilidade de emancipação e de construção de uma identidade. Na verdade, a Secessão acreditava que o fundamental era libertar a arte dos grilhões da história, ainda subsistentes em seu tempo. Isso feito, a própria arte com sua essência revolucionária se encarregaria de promover que outras instâncias da vida recebessem também os ventos da liberdade.

Nesse contexto, a arte se mostrava escrava, pálida sombra que se limitava a projetar as imagens e formas de um passado já morto. A única forma de alçar a arte ao seu verdadeiro patamar era colocando-a majestática em todas as ações da vida. Uma arte plena capaz de trespassar e afirmar as diversas instâncias da vida. Priorizando o lugar da arte relativamente às diferentes instâncias da vida, a partir do início do século XX a equipe de jovens arquitetos e artistas pertencentes aos quadros da Secessão assumiu a tarefa de espalhar a arte por Viena, seu objetivo maior foi quebrar grilhões, substituindo a decrépita atmosfera por novos e revigorantes ventos. Em uma exposição organizada em 1908 pelo departamento de artes aplicadas da Secessão, o Atelier Vienense (*Wiener Werkstätten*), publicou um texto programático do movimento extremamente revelador do espírito que a Secessão tencionava disseminar através da sociedade vienense.

Nós não conhecemos diferença entre ‘arte nobre’ e ‘arte pequena’, entre ‘arte para os ricos’ e ‘arte para os pobres’. A arte pertence a todo o mundo. E se alguém entre vocês nos diz: “mas, por que então haveria a necessidade de artistas?”, nós lhe respondemos: “se você não ama a pintura, nós decoraremos suas paredes com maravilhosas tapeçarias. Você pode apreciar beber seu vinho numa taça de forma perfeita. Então, venha nos ver, nós te indicaremos a forma que é digna desta nobre bebida. Ou ainda: você não amaria um pano precioso ou um tecido raro para ornar sua esposa ou sua amante? Fale, tente expressar-se e nós te provaremos que é possível descobrir um novo mundo, que você pensa como nós, e que conosco possuirá objetos de uma beleza que jamais imaginou, e com um charme que jamais provou.” (Ver Sacrum *apud* Pollack, p. 140)

A passagem acima revela que a Secessão tencionou realizar uma aristocratização das massas (se pensarmos no caráter elitista que até então cercava a arte) ou, dito de outro modo, uma democratização da arte, retirando o privilégio até então exercido pela aristocracia e tornando possível sua disseminação a todos que a desejassem. Negando sua hierarquização e imaginando que com esse passo poderia se distribuir a arte entre as diversas esferas da sociedade, a Secessão acreditou que pudesse superar o já característico traço apolítico do burguês austríaco. Ao invés do mimético papel de mecenas da arte que seus pais ainda protagonizavam, o movimento procurou dar à burguesia o papel do democrata que quebra barreiras e dissemina a arte nos diversos âmbitos da cultura, tornando-a acessível tanto a ricos quanto a pobres, e também locando-a nos mais variados e diversos ambientes. Como isso seria possível? Uma possibilidade: pulverizando a arte em todas as atividades cotidianas da vida, tais como os atos de como beber e comer. Delineia-se a ideia de uma arte aplicada, capaz de participar ativamente da vida por intermédio dos utensílios domésticos. A emancipação da arte é então pensada como algo possível de se realizar a partir do momento em que se conseguisse torná-la corriqueira, ou seja, algo presente nas mais variadas atividades do dia-a-dia. Na visão da Secessão, uma vez liberta, a arte se espalharia pelo mundo emprestando-lhe sortidos e efetivos significados.

Quando os artistas da Secessão se puseram à tarefa de adicionar a arte a toda gama de utensílios presente em nossa cotidianidade, também delegaram aos arquitetos do movimento o papel de artistas

imbuídos da tarefa de harmonizar a arte no mundo de cada indivíduo que buscasse seus serviços. Herman Bahr, um dos líderes do movimento literário vienense, colocando-se no lugar de alguém interessado em contratar os serviços de um arquiteto vinculado à Secessão, descreve da seguinte maneira como transcorreria sua relação com o profissional:

Em primeiro lugar, eu teria de contar ao arquiteto sobre minha beleza interior (...) por meio de minha cor favorita, meu poema, minha canção, minha hora predileta do dia (...) Depois, ele me conheceria, poderia sentir minha essência. Essa essência, ele teria então de expressar por meio de uma linha, para encontrar o gesto de minha essência. No alto do portão, um verso inscrito – o verso de minha essência. E o que o verso é em palavras, essa mesma coisa deveria estar em cada cor e em cada linha; e todas as cadeiras, todos os papéis de parede, todas as luminárias seriam aquele verso sempre. Numa casa assim, eu poderia ver minha alma em todos os lugares, como se fossem espelhos. Essa casa seria minha. *Hier könnte ich mir leben*, olhando para minha própria imagem ouvindo minha própria música (Bahr *apud* Schorske, 2000, pp. 184-5).

Essa descrição sugere que a Secessão propôs que a libertação da arte e a afirmação da identidade do sujeito eram projetos que deveriam caminhar uníssonos. Livre das amarras do passado, a arte podia dar ao claudicante sujeito o ponto arquimediano de sua ancoragem no mundo. O ponto então presumido coincidiria, de acordo com a proposta da Secessão austríaca, com a experiência sensível proporcionada por uma casa impregnada pela arte, fato obviamente vinculado à orientação de um arquiteto (um artista) pertencente ao movimento da Secessão. De acordo com essa proposta, o sujeito é aquilo que seus sentidos vivenciam e que ele permite que outros vivenciem ao seu lado na cotidianidade de seu lar. Desse ponto de vista, o sujeito possui uma identidade porque sua sensibilidade artística está presente por toda sua casa, exalando contornos e detalhes artísticos por todos os lados.

Loos vê nessa concepção e nessa prática da Secessão um profundo grau de degeneração de caráter, expressão de completa ausência da dimensão dos limites adequados que as coisas devem possuir. Loos acusa os membros da Secessão de ignorarem a demarcação que separa uma obra de arte de uma casa, o trabalho de um arquiteto e a atividade de um artista, e também o que difere

a cotidianidade daquilo que deveria ser o tempo e o lugar da arte. Aos seus olhos, os membros da Secessão queriam libertar a cultura austríaca dos grilhões da história, no entanto estavam apenas reforçando esses vínculos: o projeto de disseminar a arte por todo o mundo apenas mantinha o vienense desse período preso aos limites da sua casa, incapaz e impossibilitado de vivenciar o espaço público de forma adequada. Ainda pior, agora incapaz de viver de a vida de modo adequado, a saber, com o mínimo de conforto e harmonia requerido para sua vida. Em outras palavras: a liberdade que a Secessão inicialmente postulou também expressava uma forma de sujeição. Não se tratava mais de uma prisão domiciliar, motivada pelo terror que o regime político do chanceler Metternich produzia; tampouco se tratava do aprisionamento à história, perpetrado pela burguesia ascendente em meados do século XIX, ansiosa por reproduzir em seu tempo o mecenato e a ostentação da casa, traços característicos da aristocracia na história da Áustria. A prisão que Loos então denuncia é a servidão às regras criadas por arquitetos e decoradores. A impregnação de uma casa com ornamentos não conduzia as pessoas à liberdade de seu tempo – conforme sempre tencionou o movimento da Secessão vienense –, mas tão somente a uma nova forma de aprisionamento humano.

Em sua visão, o recurso do emprego de adornos nos utensílios domésticos apenas produzia desequilíbrios na vida do sujeito. Loos abordou esse fato em seu conto “História de um pobre homem rico”. Nesse texto, ele rejeita a possibilidade da existência de uma estreita relação entre a casa, a arte e a identidade do sujeito. Loos narra a experiência de um importante homem de negócios, próspero e feliz em sua vida cotidiana. Certo dia, ele resolve contratar um arquiteto com o objetivo de transformar sua casa numa “obra de arte total”. Ele esvazia sua casa e dá todos os poderes financeiros ao arquiteto para que a redimensione dentro de parâmetros absolutamente comprometidos com a arte. Nada deveria então ser esquecido. Pronto o projeto, o homem de negócios fica exultante:

Ele tocava em arte quando tocava a maçaneta, ele se sentava em arte quando ocupava sua poltrona, ele afundava em arte quando sua cabeça repousava sobre uma almofada. Ele rolava na arte com um entusiasmo extraordinário. Desde que seu prato fora ornamentado, ele cortava seu

boeuf à l'oignon com duas vezes mais energia (Loos *apud* Paim, 2000, p. 67).

Contudo em pouco tempo o homem que era feliz torna-se profundamente infeliz, pois sua casa perdeu as dimensões do conforto e do aconchego. Por que transcorre tal estado de coisas? O arquiteto deixara instruções a respeito do uso e da localização de cada objeto; nada deveria ser alterado, nada deveria ser acrescentado sob pena de ferir a pura beleza sintetizada nos contornos da casa. Impregnada de arte, ela estava condenada a permanecer fora do tempo. Por esse motivo, se baniou todos os signos que podiam remeter à história e à vida daqueles que nela residiam. Do mesmo modo, vetara-se toda a possibilidade de a casa agregar um futuro. O homem rico agora vivia numa prisão, e não mais possuía um lar. A ininterrupta exposição e o contato com a arte, consubstanciados na completa submissão de suas ações às normas e disposições do ambiente, acabaram, rapidamente, por esgotá-lo. Assim, a vida do bem sucedido negociante tornou-se insuportável graças à exposição contínua e implacável de seus sentidos a toda uma gama variada de ornamentos.

O conto de Loos expõe dois aspectos cruciais de sua crítica à proposta da Secessão. O primeiro aspecto é sua ênfase no antagonismo que se estabelece entre a arte e a casa. No conto de Loos, claramente se delinea a rígida separação entre uma casa que se constitui genuinamente como um lar, e uma casa *supostamente* perpassada pela arte, ou seja, uma casa em que utensílios e objetos cotidianos são elevados ao estatuto de objetos artísticos. Loos separa a ideia de lar, ou seja, de uma residência que nos proporciona conforto e segurança, da ideia de uma casa desenhada e orientada para satisfazer os requisitos de um templo da arte. Para ele, conforme observamos em seu conto sobre o infeliz homem rico, a primeira ideia de casa satisfazia a contento os critérios capazes de agradar e contribuir para a felicidade de seu proprietário; a segunda ideia de casa delinea-se como a causa de uma completa desestrutura na vida e no estado emocional do homem de negócios, ponto determinante para a geração e manutenção de seu estado de infelicidade.

A ideia de ornamentar a casa com arte através da transformação de utensílios domésticos em objetos artísticos soava disparatada a Loos, pois aqueles que assim procediam não compreendiam nem o significado dos utensílios domésticos e nem tampouco o sentido próprio da arte. Para ele, a ideia de que se cortem cebolas ou se pique uma cabeça de alho sobre uma tábua com um fundo de representações mitológicas, ou mesmo que se tome sopa em um prato cujo fundo projeta uma pintura célebre qualquer, expressavam coisas contrárias à razão. Do ponto de vista loosiano, o bom senso sinaliza que é preferível e mais natural tomar sopa sobre um fundo branco. A arte decorativa desconsiderava as necessidades práticas e impunha à casa, e por extensão aos seus moradores, uma submissão a modismos e a gostos estéticos que *não* agregavam nada à harmonia e ao conforto da cotidianidade da casa.

A grande confusão instaurada pela Secessão se mostrava no fato dela desconhecer o sentido que deve nortear uma casa. Ela desconhecia o quanto este sentido se mostra antagônico ao que orienta uma obra de arte. A seguinte passagem delinea a cisão que Loos defende subsistir entre a casa e a arte.

A casa tem de agradar a todos. Para distingui-la da arte, que não tem de agradar a quem quer que seja. A arte é uma questão particular para o artista. O mesmo não ocorre com a casa. A obra de arte é exposta no mundo sem qualquer necessidade de ser usada para algum fim. A casa serve a um propósito. A obra de arte não é responsável perante quem quer que seja, já a casa tem de agradar a todos. A obra de arte tem de arrancar os homens de seu conforto. A casa tem de servir ao conforto de todos. A obra de arte é revolucionária, a casa é conservadora. (Loos *apud* Janik & Toulmin, 1973, p. 100).

Loos é enfático em suas conclusões: enquanto a casa tem o propósito de propiciar conforto, descanso, proteção e harmonia, cabe à arte não se sujeitar a quaisquer propósitos. Ela deve, ao contrário da casa, nos retirar de zonas de conforto e segurança. Casa e arte são coisas cuja esfera de participação em nossas vidas é distinta. Dessa rígida separação, Loos propõe também uma absoluta demarcação entre o trabalho do artista e o trabalho do arquiteto. O arquiteto *não* é um artista. Na visão de Loos, ele se encontra muito próximo da figura do alfaiate, cujo esmero nas medidas e corte dos

tecidos visa agradar e proporcionar conforto a quem solicita seus serviços. Cabe ao arquiteto de modo similar distribuir os espaços de acordo com a função de cada cômodo, preocupando-se com a ventilação e iluminação apropriada, escolhendo os materiais de revestimento mais adequado a cada cômodo, etc.

O segundo aspecto da crítica que Loos dirige à Secessão é sua rejeição ao fenomenalismo machiano que influenciava o movimento⁵. Os trabalhos da Secessão austríaca repercutiram a fórmula machiana ao defender a proposta de afirmação do sujeito como algo que diretamente proporcional às sensações de conteúdo artístico que ele era capaz de vivenciar. Eis o motivo porque a casa deveria tornar-se lugar de contínua exposição sensível a objetos de arte. Em outras palavras: na qualidade (estética) daquilo que sensivelmente se vivencia, é que se consubstanciaria a identidade do sujeito. O fenomenalismo defendido pela Secessão coincidiria, portanto, com a eleição do privilégio da vivencia artística como apanágio do sentido da vida. Ora, o conto de Loos defende que se dá justamente o inverso. A exposição contínua a objetos de arte acabou transformando o homem de negócios num homem infeliz. A

⁵ O físico-filósofo Ernst Mach criou uma fórmula por volta de 1870, o *unrettbares ich* (o eu irrecuperável). Ela foi gerada com a função de desacreditar do ponto de vista epistemológico qualquer defesa da existência no mundo de uma entidade que corresponda ao que chamamos de “sujeito” ou “eu”. A fórmula foi exposta por Ernst Mach em sua obra *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, tendo sido também por ele disseminada em suas aulas na Universidade de Viena. Com ela, Mach acusava de metafísica toda a vasta tradição intelectual que assume a existência de uma entidade capaz de subsistir ao caráter efêmero da gama de atributos que se associam a uma existência individual. O “irrecuperável” da fórmula significava que noções como “ego” ou “eu” seriam destituídas de fundamentação sensível. Do ponto de vista epistemológico a essência do sujeito se reduziria aos fenômenos sensíveis que ele vivencia. Apesar de Mach ter edificado sua fórmula claramente com pretensões puramente epistemológicas, sua repercussão nos meios culturais vienenses se deu em geral motivada por razões diversas daquelas que motivaram seu autor. Um exemplo: o movimento de Secessão vienense incorporou o fenomenalismo machiano, adaptando-o em sua cruzada pela liberdade de expressão da arte.

tese de Loos é que o homem moderno é muito mais sensível que os homens do passado. Para o arquiteto vienense, a racionalidade moderna aguçou nossa sensibilidade, com isso ela não apenas tornou os ornamentos supérfluos, mas também fez com que estes se afigurassem extremamente desagradáveis aos nossos sentidos. Tal convicção fez com que Loos ao longo de toda sua vida como arquiteto prescindisse do uso de ornamentos em seus trabalhos⁶.

Para Loos, portanto, parte substancial de seu trabalho sempre foi a demarcação de limites. Do mesmo modo que ele se viu obrigado a insistir na separação entre arte e arquitetura, também procurou mostrar que subsistem limites que separam o útil do supérfluo. Era imperioso demarcar com nitidez o campo daquilo que participa de nossas vidas relativamente ao que não desempenha qualquer papel efetivo em nossa cotidianidade.

Importante frisar que na visão de Loos não apenas é necessário separar ornamentos de utensílios domésticos, banindo definitivamente os primeiros, como também mostrar que há uma absoluta separação entre os revestimentos que participam de uma casa e a possibilidade de estes revestimentos exercerem a função de ornamentos. Revestimentos *não* são ornamentos. Quando o

⁶ O primeiro projeto residencial de Loos foi interdito por ação da polícia, que o interpelou em virtude da ausência “daqueles ornamentos que habitualmente cobriam a fachada das luxuosas residências construídas” (Paim, 2000, p. 74-5). Tal acontecimento fez com que em seu segundo projeto, Loos providenciasse trepadeiras de vinha crescendo pelas lisas e brancas paredes visando evitar novos incômodos com a prefeitura e com a polícia. Este fato mostra o quanto o ornamento tornara-se imprescindível às pessoas dessa época.



Figura 8 – foto do fundo da casa de Hugo Steiner, segundo projeto residencial de Loos. Figura 9 – foto recente da fachada da casa que Loos projetou para Hugo Steiner.

arquiteto opta pelo uso do material pedra ou do material madeira em determinado compartimento da casa, está sendo conduzido pelo conhecimento da funcionalidade mais adequada que este ou aquele tipo de material pode propiciar à casa. Sobre esse ponto, diferentemente de Loos, os arquitetos vinculados à Secessão procuravam privilegiar o fenomenalismo, defendendo que também revestimentos são ornamentos. O vienense Egon Friedell, assim se refere aos efeitos que a paixão pelo ornamento promoveu nas práticas de decoração na Viena *fin-de-siècle*: “cada material usado tenta parecer mais do que realmente é. Vive-se a era de uma fraude universal e deliberada dos materiais: lata de tinta mascarada como mármore, *papier maché* como jacarandá, gesso como reluzente alabastro, vidro como dispendioso ônix” (Freidell, p. 300). Observa-se que o uso apropriado de revestimentos foi substituído pela *aparência* do revestimento, sendo a única preocupação motivadora dos arquitetos da Secessão o efeito sensível que sua decoração seria capaz de produzir.

Em Loos destacam-se a busca da clareza, expressa em sua incansável atividade de fixar limites entre o que é relevante e o que não pertence ao campo delimitado, e também a exaltação da simplicidade como traço indissociável dos valores da eficácia e da sobriedade. Quando tomamos contato com o *Tractatus* de Wittgenstein, constatamos a plena presença desses dois aspectos do trabalho loosiano. É o próprio Wittgenstein que coloca no prefácio de seu livro a delimitação da esfera do pensamento como o grande objetivo do livro, delimitação que trespassa o delineamento dos diferentes espaços lógicos constitutivos da ontologia proposta, a demarcação dos limites lógicos da linguagem, e também a distinção entre um mundo feliz e um mundo infeliz. De modo similar à presença da atividade demarcadora, a simplicidade loosiana também atravessa todo o livro. O método aforismático de exposição do *Tractatus* aliado, ao sistema de numeração que determina o sentido e o movimento (interno) presentes no encadeamento dos aforismos, fornecem ao livro os traços de um edifício que remete à simplicidade (a total ausência de ornamentos) característica das casas projetadas por Loos.

2. A história da filosofia contempla diferentes maneiras de expressão. O poema, o diálogo, o texto dissertativo ou sistemático, a carta, o *mos geométrico*. No que tange a Wittgenstein, sabemos que nas *Philosophische Untersuchungen* ele constrói um “álbum” em que diferentes temas são tratados, às vezes de modo rápido em curtos parágrafos, outras vezes numa reflexão mais longa composta por uma série grande de parágrafos. Sua escolha, ainda que Wittgenstein confesse que buscou por diversas vezes colocar seus pensamentos num caminho mais convencional, explicita uma forma de exposição em perfeita sintonia com a proposta da terapia gramatical. Essa forma evoca o álbum de fotos de um viajante que guarda e descreve sem hierarquizar diferentes grupos de fotos tiradas em diferentes paragens visitadas. De modo similar, o livro coloca lado a lado diferentes formas de vida e as respectivas práticas linguísticas que as expressam. Ele não as hierarquiza, mas as espalha, apontando o lugar relativo de cada uma.

Já o livro de juventude, o *Tractatus Logico-Philosophicus*, é conhecido como um livro hermético, cuja forma de exposição também se dá de um modo pouco convencional na filosofia contemporânea: o encadeamento sistemático de aforismos. Sete proposições básicas são intercaladas por comentários sistematicamente organizados por um sistema de numeração. Sua construção *mostra* a importância que Kraus e Loos tiveram sobre a obra, sendo a “opção” por esse formato, inseparável do espírito esposado pelo livro⁷. A pertinência da seguinte questão já mostra que aí subsiste uma relação interna: como se imaginar que Wittgenstein o tivesse escrito de modo convencional, p.ex. com um formato próximo aos *Principles* de Russell? Sua forma de exposição já assinala ao leitor o espírito que norteia e atravessa a obra. Vejamos como se dá esse elo.

A primeira questão que se coloca é: por que a forma aforismática? Duas possibilidades se colocam e se complementam

⁷Essa estreita relação também se expressa na própria vida de seu autor. A vida espartana que Wittgenstein adota após a publicação do *Tractatus* e os traços loosianos da casa que construiu para sua irmã mostram a rígida comunhão que seu autor sempre guardou com o espírito e a forma de expressão de seu livro.

justificando a escolha de Wittgenstein. A primeira: a concepção de linguagem que Wittgenstein acolheu nesse momento da vida, ou seja, sua teoria figurativa da linguagem. O autor do *Tractatus* defende a existência de uma única linguagem. Obviamente que Wittgenstein admite e reconhece a subsistência de uma imensa gama de linguagens ordinárias presentes nos mais diferentes contextos culturais. Assume, no entanto, que esta multiplicidade consiste em camadas externas daquilo que seria a linguagem. Todo o complexo conjunto de sentenças produzidas no interior das diversas linguagens com que cotidianamente nos comunicamos é tão somente a expressão externa, aparente, de uma única linguagem. Essa linguagem é formada em sua totalidade por proposições (Cf. Wittgenstein, 1961, 4.001).

Isso significa que toda multiplicidade que verificamos em nossa linguagem (ordinária) se assenta sobre um alicerce (lógico) que nos é oculto. Wittgenstein defende que essa “linguagem primária” é formada, tanto em suas camadas externas quanto em seu núcleo central, exclusivamente por proposições. Ou seja, sentenças de caráter exclusivamente assertivo em seu sentido, e com a propriedade da bipolaridade no que tange às suas possibilidades semânticas. Importante frisar que em nenhum momento Wittgenstein afirma que existe uma “linguagem primária” e diferentes “linguagens secundárias”, que coincidiriam com o amplo conjunto de linguagens que engendramos na cotidianidade. Do ponto de vista lógico, existe *uma* linguagem, e esta se expressa através de múltiplas e distintas formas externas.

A base da linguagem (de toda e qualquer linguagem) é essencialmente proposicional, residindo nas chamadas “proposições elementares” (*elementarsätze*), células primitivas que ancoram todo o edifício linguístico. Wittgenstein assume como pressuposto que toda gama de sentenças e enunciados com que nos comunicamos habitualmente é redutível a proposições. Essas sentenças, por seu turno, são redutíveis a um grupo de proposições que não são formadas por outras proposições, mas apenas por elementos (nomes) que possuem um vínculo direto com os objetos absolutamente simples da realidade. É esse vínculo que garante o sentido de todo edifício da linguagem. Quando Wittgenstein opta pela construção de um livro com formato aforismático, obra em que

proposições são sistematicamente encadeadas, já mostra ao leitor a concepção de linguagem que o norteia.

A segunda possibilidade de elucidação da escolha de Wittgenstein é a estreita relação que o aforismo mantém com a simplicidade, valor extremamente caro ao autor do *Tractatus*. E aqui se mostra um traço krausiano que Wittgenstein preservou por toda vida. Para Kraus, o aforismo expressa simplicidade na forma, possibilitando que se evite o uso de argumentações complexas e mecanismos linguísticos que apenas desviam o foco daquilo que se almeja dizer. No aforismo, as ideias se mostram mais próximas, íntimas mesmo da realidade. Por isso, o sentido de um aforismo é claro a quem guarda uma relação interna com a visão de mundo que ele anuncia. Essa relação interna por vezes o faz ostentar um caráter enigmático, cuja chave é apenas disposta aos que partilham a visão de mundo que ele mostra. Nesse sentido, aos que não valoram o aforismo, seu uso acaba soando, ou como uma forma simplória de expressão das ideias, ou mesmo como um conjunto de palavras bem arranjadas visando um propósito pueril.

Wittgenstein assume que o aforismo que tinha em Kraus um mestre é também o melhor veículo para se construir um edifício com traços loosianos. Ornamentos, que comumente são camuflados sob a forma de retórica em textos argumentativos, encontram-se banidos do aforismo, cuja objetividade evoca a praticidade e sobriedade que orientam e subsistem nos projetos arquitetônicos de Loos.

O *Tractatus* parte do aforismo 1 em direção ao aforismo 7, movimento que tem a *aparência* de escalada dos degraus de uma escada. O próprio Wittgenstein ressalta o caráter ilusório da escada, afirmando que quem o entende joga-a fora (Wittgenstein, 1961, 6.54). Imanentista, o livro progride num movimento circular que ilumina e esclarece o ponto de partida sem que dele se saia efetivamente. O que se mostrava inicialmente nebuloso revela-se ao final do encadeamento de aforismos mais nítido e claramente delineado. O movimento circular do *Tractatus* assim se configura: ele começa caracterizando o mundo como a totalidade dos acontecimentos, sem que se sobressaia qualquer espécie de hierarquia entre eles; em seguida, é mostrado como logicamente pode o pensamento representar linguisticamente o mundo. Os

limites da linguagem, que é única, significam os limites de mundo do sujeito metafísico. Por fim, o sujeito transcendental ou metafísico – que com a linguagem delimita os limites do mundo que ele vive (afinal, o mundo e a vida são um só) – é também o sujeito ético que determina com suas atitudes diante do dado, ou seja o domínio dos fatos, que o mundo possua limites minguados ou expandidos.

O movimento de clarificação dá nitidez ao que anteriormente mostrava-se turvo e cheio de névoas. Parte-se do que é o caso, todos os fatos, e retorna-se ao mesmo domínio, ou seja, o mundo como totalidade limitada (de fatos). Porém, com o retorno, este domínio já se mostra configurado de modo distinto. No início, valores eram excluídos do mundo; ao final, eles continuam excluídos de seu interior, no entanto, mostram-se agora presentes de modo absoluto nas bordas ou limites do mundo. Conquanto o mesmo, o marco inicial e o ponto de chegada diferenciam-se no olhar que o sujeito dele possui: este já reconhece que conquanto não subsistam valores *no* mundo, estes subsistem em suas fronteiras, e que cabe ao sujeito definir as dimensões desses contornos.

Markus Aenishänslin sugere que esse caráter cíclico já se mostra no sistema de numeração do *Tractatus*. Segundo ele, “o percurso de leitura do *Tractatus* se articula finalmente como um sistema de círculos e subcírculos. A forma do itinerário característico do *Tractatus* é cíclica. Este itinerário traça uma única linha de percurso contínua e fechada através de todo *Tractatus*” (AENISHÄNSLIN, 1993, p. 15). Esse movimento se daria no interior das sete proposições básicas⁸. Numeradas de acordo com a ordem dos números naturais, todas, com exceção da proposição 7 (que encerra

⁸ 1. O mundo é tudo que é o caso. 2. O que é o caso, o fato, é a subsistência (*das Bestehen*) dos estados de coisas. 3. A figura lógica dos fatos é o pensamento. 4. O pensamento é a proposição plena de sentido (*der sinnvolle Satz*). 5. A proposição é uma função de verdade das proposições elementares. 6. A forma geral da função de verdade é $[p, \xi, N(\xi)]$. Esta é a forma geral das proposições. 7. Sobre o que não se pode falar deve-se calar. (Wittgenstein, 1961)

o livro), recebem comentários de proposições secundárias que são numeradas com o número da proposição básica seguido por números decimais.

No início do *Tractatus*, Wittgenstein elucida esse sistema com a seguinte nota de rodapé:

Os decimais que numeram as proposições destacadas indicam o peso lógico dessas proposições, a importância que têm em minha exposição. As proposições n.1, n.2, n.3, etc. são observações relativas à proposição número n; as proposições n.m1, n.m2 etc. são observações relativas às proposições número n.m; e assim por diante. (Wittgenstein, 1961)

Segundo Aenishänslin, as proposições básicas formam um círculo que se inicia no aforismo 1 e se fecha no aforismo 7, movimento que pode ser representado do seguinte modo:

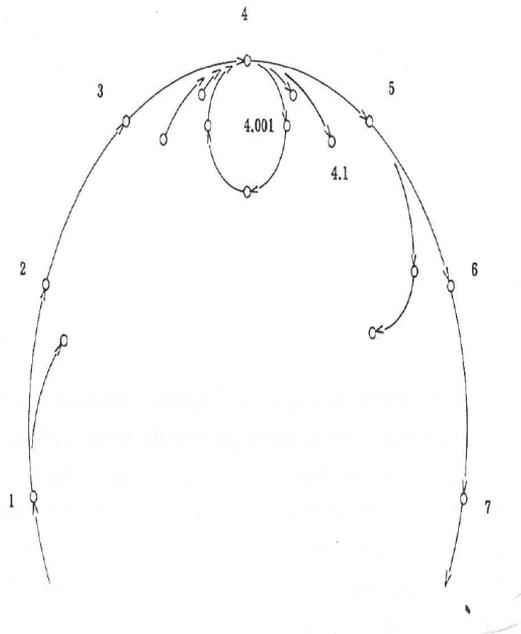


Figura 10

O percurso de 1 a 7 seria preenchido por uma complexa rede de círculos internos, subcírculos que elucidam cada uma das proposições básicas. A estrutura da relação entre um grupo de subcírculos e a proposição básica que estes elucidam é exemplificada por Aenishänslin através do percurso proposicional que vai do aforismo 4 ao aforismo 5.

Depois da tese 4, ligamos normalmente as teses 4.001, 4.002 e 4.003; antes de prosseguir a leitura com a tese 4.01 regressamos, em obediência ao princípio do movimento cíclico, à tese 4; (...) prosseguimos com a leitura de 4.01... 4.06 para regressar à tese 4. Recomeçando com 4.1, 4.2,... 4.5, retornamos novamente à tese 4, antes de avançar para tese 5 (Aenishänslin, 1993, pp. 14-5).

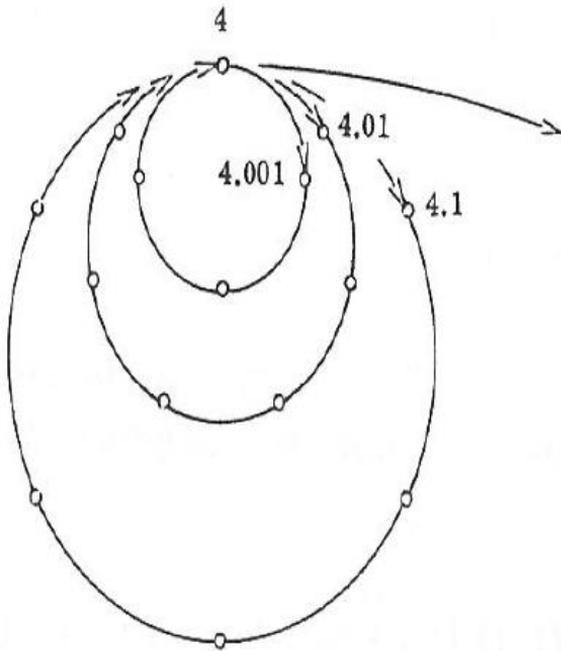


Figura 11

Outro comentador de Wittgenstein, Arley Ramos Moreno, também examina a estrutura do sistema de numeração do *Tractatus*. No entanto, diferentemente do modelo proposto por Aenishänslin que aceita integralmente a veracidade da nota explicativa de Wittgenstein, Moreno realiza uma leitura que parte da explicitação das limitações contidas nesta nota. Conquanto concorde com Aenishänslin quanto ao caráter cíclico que norteia o sistema de numeração das proposições do *Tractatus*, Moreno destaca que subsiste entre as proposições com numeração decimal determinado tipo de proposição que a nota de Wittgenstein não antevê. Conforme ele mostra, as proposições-comentário (as proposições com numeração decimal) se dividem em dois grupos. O primeiro grupo de proposições-comentário segue a regra da nota de Wittgenstein, constituindo-se como observações à proposição imediatamente anterior. As proposições iniciais do *Tractatus* exemplificam de modo satisfatório essa ideia. A proposição 1 é comentada por 1.1 e 1.2. a proposição 1.1 é comentada por 1.11, 1.12, 1.13; a proposição 1.2 é comentada por 1.21.

Há, no entanto, outro grupo de proposições que não é elucidado pela nota de Wittgenstein, e conseqüentemente, também não o é satisfatoriamente elucidado pelo modelo proposto por Aenishänslin. Este segundo grupo aparece no *Tractatus* a partir da proposição básica número 2. A partir desse aforismo, “o sistema de numeração instaura um nível numérico com zero, cuja existência e função não são indicadas na nota explicativa, e que não pode numericamente ser identificado no nível descrito pela nota” (MORENO, 1978, p. 261). Lembrando: o critério básico que a nota fornece é que cada nova proposição é um comentário da proposição imediatamente anterior, sendo seu número idêntico ao número da proposição comentada, porém acrescido do número decimal imediatamente subsequente ao número da proposição comentada. Um exemplo: a proposição 2.11 é um comentário da proposição 2.1. Moreno levanta o seguinte problema: como justificar com a regra fixada pela nota a ocorrência de proposições como 2.01? Não existe a proposição 2.0, portanto, ela não pode ser uma proposição-comentário, tal como se dá com 2.11. Moreno assume que todas as proposições que contêm o decimal zero possuem um papel estrutural distinto das proposições delimitadas pela nota de

Wittgenstein. Existe, portanto, além dos números simples que remetem às proposições básicas do sistema, dois grupos de proposições: o primeiro, elucidado pela nota de Wittgenstein, é formado pelas proposições-comentário; o segundo, as proposições que incluem o numeral zero entre seus decimais. Moreno propõe que chamemos, respectivamente, esses dois grupos de proposições de “nível comentário” e “nível zero” (Moreno, 1978, p. 262).

De modo similar a Aenishänslin, Moreno também propõe uma representação da estrutura numérica do *Tractatus* com o uso de círculos. A série de comentários é representada com círculos externos à linha que encadeia as proposições básicas, cabendo a cada aforismo (cada proposição básica) um único círculo com proposições-comentário. O movimento se repete no que tange a cada proposição-comentário, que também recebe comentários, cuja representação se dá com subcírculos externos. O modelo de representação proposto por Moreno representa de modo distinto a série de proposições função-zero. Estas são representadas com subcírculos internos relativamente à linha que expressa o caminho das proposições básicas.

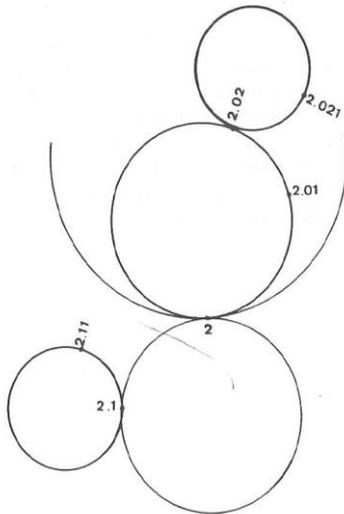


Figura 12

Essa dissimetria decorre da própria função que as duas séries desempenham dentro do encadeamento de proposições do *Tractatus*. As proposições vinculadas à função-comentário guardam um movimento de afastamento em relação à proposição básica ou aforismo da qual se seguem. Um exemplo: as proposições-comentário 2.1, 2.2, 2.3 etc. se afastam da proposição básica 2, sinalizando um movimento em direção a $N(2) + 1$, ou seja, em direção da proposição 3. As proposições função-zero assinalam, ao contrário, um movimento de aproximação de N . Assim, no que tange à proposição básica 2, temos as 2.01, 2.02 marcam um movimento em direção ao marco inicial, neste caso, a proposição básica 2. Assim, conquanto as séries comentário e função-zero sejam comentários ou observações vinculadas diretamente com o aforismo N que as precede, assinalam movimentos distintos em relação a N .

Podemos constatar esses movimentos de afastamento e aproximação examinando mais de perto o aforismo 2. Este aforismo afirma que “o que é o caso, o fato, é a subsistência (*das Bestehen*) dos estados de coisas” (Wittgenstein, 1961, 2). Os aforismos função-zero que imediatamente o seguem, esmiúçam o sentido e o significado do aforismo. A sequência que vai de 2.01 a 2.06 e toda série de proposições intermediárias que pertencem a esse intervalo (p.ex., à proposição 2.01 se seguem 2.011, 2.012, 2.0121, 2.0122, 2.0123, 2.01231, 2.0124, 2.013, 2.0131, 2.014, 2.0141), elucidam o sentido dos termos “estado de coisas” e “objeto”. Também os diferentes espaços lógicos que essas duas noções engendram, e qual sentido que estes projetam para as noções de mundo e realidade são tratados pelas proposições função-zero de 2. Já as séries de proposições-comentário 2.1 e 2.2 introduzem um tipo específico de fato, as figuras, detalhando sua relação formal com a realidade. Conquanto obviamente ainda vinculadas ao aforismo 2, já revelam um gradual afastamento dele ao mesmo tempo em que promovem uma aproximação anunciativa do aforismo seguinte: “a figura lógica dos fatos é o pensamento” (Wittgenstein, 1961, 3).

Essas considerações sobre a estrutura formal que orienta o sistema de numeração dos aforismos do *Tractatus*, acrescida do papel central que a proposição desempenha na concepção de linguagem defendida pelo livro, mostram a pertinência de uma leitura que sugere uma afinidade de espírito entre o *Tractatus* e a

concepção loosiana de arquitetura. Assim, do mesmo modo que na orientação cíclica do sistema de numeração nota-se a presença da sobriedade loosiana que dispensa o uso de ornamentos internos e externos, também na delimitação do lugar e função que proposições básicas, função-zero e função-comentário desempenham no *Tractatus* reflete-se o esmero de Loos em escolher e aplicar o revestimento adequado (madeira, mármore etc.) a cada parte da casa, determinando também os critérios para a melhor iluminação e arejamento do edifício projetado. Aquilo que Loos insistentemente chama de “sobriedade” coincide com a nitidez e clareza que são tão caros ao autor do *Tractatus*.

Concluindo: esses elementos somados indicam-nos que não é disparatado ver o *Tractatus* como um edifício que tem como referencial arquitetônico o modelo (ético) de arquitetura promovido por Adolf Loos. Não fortuitamente, em 1926, Wittgenstein elaborou e supervisionou todo o projeto e o processo de construção de uma casa em Kundmannngasse para sua irmã Gretl. A casa não esconde a profunda influência que o estilo e os pressupostos da arquitetura de Loos tiveram sobre Wittgenstein. Trata-se de uma residência construída dentro de rígidos parâmetros loosianos. De certo modo, ele materializou com cimento e tijolos a figura lógica que já edificara alguns anos antes no *Tractatus Logico-Philosophicus*.



Fig. 13 – A casa que Wittgenstein projetou e construiu para sua irmã Gretl.

Artigo recebido em 28.04.2013, aprovado em 16.09.2014

Referências

- AENISHÄNSLIN, Markus. *Le Tractatus de Wittgenstein et l'Ethique de Spinoza: étude de comparaison structurale*. Basel : Birkhäuser Verlag, 1993.
- ENGELMANN, Paul. *Letters from Ludwig Wittgenstein: with a memoir*. New York: Horizon, 1967.
- FRIEDEL, Egon. *A Cultural History of the Modern Age*. 2010.
- JANIK, Allan & TOULMIN, Stephen. *Wittgenstein's Vienna*. New York: Simon and Schuster, 1973.
- JOHNSTON, William. *The austrian Mind: an Intellectual and Social History 1848-1938*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- LE RIDER, Jacques. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- LOOS, Adolf. *Ornament and crime: selected essays*. Trad.: Michael Mitchell. Riverside: Ariadne press, 1998.
- MONK, Ray. *Wittgenstein: the Duty of Genius*. Vintage: London, 1991.
- MORENO, Arley R. "Le système de numeration du *Tractatus*" In: GRANGER, Gilles G. (org) *Systèmes Symboliques, Science et Philosophie*. Marseille: Centre National de la recherche scientifique, 1978.
- PAIM, Paim. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, e Corbesier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- POLLAK, Michael. *Vienne 1900: une identité blessée*. Paris: Gallimard, 1984.
- SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988.
- _____. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul, 1961.
- _____. *Vermischte Bemerkungen*. Oxford: Blackwell, 1980.
- Von WRIGHT, G.H. *Wittgenstein*. Minneapolis: University of Minnesota, s.d.p.