

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
MESTRADO EM CULTURA ARQUITECTÓNICA CONTEMPORÂNEA E CONSTRUÇÃO DA SOCIEDADE MODERNA



A IDEIA DE ARQUITECTURA NO PENSAMENTO DE LUDWIG WITTGENSTEIN

Jorge Luís Firmino Nunes

Orientador Científico: Professor Doutor António Jacinto Rodrigues

Documento Definitivo

Constituição do Júri

Professora Catedrática Doutora Maria João Madeira Rodrigues

Professor Doutor Rui Barreiros Duarte

Professor Doutor António Jacinto Rodrigues

Lisboa 2002

**A IDEIA
DE ARQUITECTURA
NO PENSAMENTO
DE LUDWIG WITTGENSTEIN**

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
MESTRADO EM CULTURA ARQUITECTÓNICA CONTEMPORÂNEA E CONSTRUÇÃO DA SOCIEDADE MODERNA

A IDEIA DE ARQUITECTURA NO PENSAMENTO DE LUDWIG WITTGENSTEIN

Jorge Luís Firmino Nunes

Orientador Científico: Professor Doutor António Jacinto Rodrigues

Esta dissertação foi realizada com o apoio da FCT
(Fundação para a Ciência e a Tecnologia)
no âmbito do programa Praxis XXI

Lisboa 2002

É a ruptura da aliança entre a palavra e o mundo que constitui uma das poucas revoluções do espírito na história do ocidente e que assim define a própria modernidade.

George Steiner, *Presenças Reais*

Gostaria de agradecer a todos os que tornaram possível este trabalho. Em primeiro lugar quero referir a Prof.^a Dr.^a Maria João Madeira Rodrigues, pelo ânimo que incutiu nos alunos do 2º curso de mestrado em Cultura Arquitectónica Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna. Um agradecimento especial é devido ao Prof. Dr. António Jacinto Rodrigues, pelo acompanhamento contínuo assim como pelo cuidado trabalho de orientação desta dissertação. Uma palavra de agradecimento para a Prof.^a Dr.^a Marieta Dá Mesquita, pelo papel determinante na escolha do tema. Agradeço também a todos os meus colegas e amigos que, de algum modo, contribuíram para este trabalho ser possível. A Frederica Nascimento, agradeço o apoio incondicional e a preciosa ajuda na localização de alguns elementos da bibliografia. Não posso esquecer os nomes de Clara Germana e Filipa Roseta, bem como o de Miguel Santiago, pelas críticas e sugestões e pelo auxílio na revisão final do texto. Estou-lhes profundamente grato. Quero agradecer também aos meus colegas de mestrado, Rui Florentino e Jorge Santos, por terem partilhado este processo ao longo dos últimos meses. Agradeço ainda ao Prof. Pancho Guedes, o interesse e a disponibilidade com que me recebeu.

A todos, muito obrigado.

Índice

<i>Introdução: Problemas e Métodos.</i>	1
1. Kundmannngasse, 19, Viena III.	5
<i>A linguagem do Mundo: o Tractatus Logico – Philosophicus.</i>	12
<i>Wittgenstein Arquitecto.</i>	19
<i>Paul Engelmann & Ludwig Wittgenstein, Architekten.</i>	22
<i>A Construção da Kundmannngasse.</i>	25
<i>O Regresso à Filosofia.</i>	32
2. Recepção e Interpretação da obra de Wittgenstein.	52
<i>A Crítica Filosófica da Linguagem.</i>	54
<i>O Problema da Representação.</i>	56
<i>A Natureza Pragmática da Linguagem na Crítica de Fritz Mauthner.</i>	63
<i>A Posição do Círculo de Viena.</i>	68
<i>Uma Motivação em continuidade com os pressupostos da "Revolução Copernicana".</i>	76
<i>O Mundo da Linguagem: As Investigações Filosóficas.</i>	81
<i>Os Caminhos do Relativismo: Wittgenstein e a Pós - Modernidade.</i>	86
3. O Palco da Modernidade: A Viena de 1900.	93
<i>Karl Kraus e a "Separação Criativa".</i>	97
<i>Adolf Loos e o Problema do Ornamento.</i>	103
<i>Arte versus Architectura.</i>	106
<i>Classicismo e Modernismo: Dialéctica e Ruptura na "Viena 1900".</i>	114
<i>A anomia do sujeito.</i>	121
4. O Trabalho em Architectura.	135
<i>A Dimensão Clássica da Kundmannngasse.</i>	137
<i>Proporção: A justa medida da Modernidade.</i>	145
<i>Architectura e Linguagem.</i>	150
5. Architectura, Linguagem e Representação.	169
<i>A visão panorâmica e a pretensão de Absoluto.</i>	170
<i>A Desistência da Verbindung directa.</i>	174
<i>O Papel da Architectura</i>	177
<i>O Architecto como Agente de Transformação do Real</i>	185
<i>Conclusão</i>	195
<i>Bibliografia</i>	202
<i>Referências iconográficas</i>	213

Introdução: Problemas e Métodos.

Em 1918, logo após a conclusão da sua primeira obra – o *Tractatus Logico-Philosophicus* – o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein, abandonava a actividade filosófica, convicto de ter encontrado a resposta “definitiva” para os problemas seculares da filosofia. Oito anos mais tarde, depois de um período dedicado, entre outras actividades, à jardinagem e ao ensino, assume temporariamente a condição de arquitecto, ao aceitar o convite da sua irmã Margaret Stonborough-Wittgenstein para colaborar com o arquitecto Paul Engelmann, no projecto da sua nova casa em Viena.

Apesar de nessa altura, os primeiros planos já terem sido desenhados, Engelmann, amigo de Wittgenstein e antigo aluno de Adolf Loos, aceitou rever o projecto na perspectiva de uma obra comum. No entanto, pouco depois, a participação do filósofo impunha-se pela sua personalidade, tão dominante, que o próprio Engelmann reconheceria, alguns anos mais tarde, que o resultado final da construção era mais devedor das concepções do filósofo do que dos seus planos iniciais.

Depois da casa concluída em 1928, Wittgenstein regressa à filosofia e, para espanto e surpresa de todos os leitores do *Tractatus*, opera uma revisão profunda e radical dos fundamentos das suas ideias iniciais. Nesta nova fase, a arquitectura será uma presença constante no seu espírito, surgindo em reflexões ocasionais, e muitas vezes, numa relação directa com a sua “nova” maneira de pensar, como testemunha esta passagem datada de 1931:

O trabalho na filosofia é – como frequentemente o trabalho na arquitectura – realmente mais um trabalho sobre nós mesmos. Sobre a nossa própria concepção. Sobre o modo como vemos as coisas. (E o que delas exigimos).¹

¹ L. Wittgenstein, *Filosofia in Crítica: Revista do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa, n.º 6, 1991, p. 5. Cf. *Cultura e Valor*, Lisboa, 1996, p. 33. trad. port. a partir de: Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen. Herausgegeben von G. H. von Wright unter mitarbeit von Heikki Nyman*; texto alemão e tradução inglesa por W. Winch, B. Blackwell, sob o título *Culture and Value*, Oxford, 1980, p.16.

Como esta passagem sugere, o envolvimento na construção dessa casa – a *Kundmanngasse*, como acabou por ficar conhecida – mais do que um diletantismo ocasional, é, provavelmente, a origem de descobertas das quais a sua filosofia ulterior é devedora. Como salienta Jean-Pierre Cometti, «a construção da casa da *Kundmanngasse* seria, sem dúvida, um episódio menor na sua vida, se não estivesse relacionada com aquilo que nunca cessou de procurar na filosofia.»²

Para além da referida analogia entre arquitectura e filosofia, existem outros momentos na sua obra em que somos levados a supor que os dois anos consagrados à arquitectura tiveram um papel dificilmente negligenciável na evolução do seu pensamento. Por exemplo, a explicação da teoria dos “jogos de linguagem” – estrutura conceptual de todo o seu segundo pensamento – exemplificada, nos parágrafos iniciais da sua obra póstuma, *Investigações Filosóficas*, através de um diálogo entre um pedreiro e um servente, sugere de imediato o ambiente vivido durante a construção da *Kundmanngasse*.

É esta fusão entre uma filosofia e uma cultura arquitectónica, fortemente enraizadas no contexto cultural da Viena do início do século XX, que constitui o objecto de análise deste trabalho. Não pretendemos apresentar a “casa de Wittgenstein” como um reflexo da sua filosofia; procuramos, acima de tudo, verificar se a arquitectura se cruzou com as questões centrais da sua filosofia, de modo a podermos responder à seguinte questão: como é que a arquitectura pode ter participado ou mesmo motivado as transformações ocorridas no seu pensamento?

Na resposta a esta questão, as diferenças e relações entre as “duas” filosofias de Wittgenstein tiveram prioridade sobre o conteúdo arquitectónico da *Kundmanngasse*. Efectivamente, ocupámo-nos com frequência de questões que aparentemente dizem mais respeito à filosofia do que à arquitectura. Isso não significa, porém, que a importância da *Kundmanngasse* tenha sido diminuída. Bem pelo contrário. Se há algo único nesta história, é precisamente o facto de um filósofo se ter interessado pela arquitectura, ao ponto de se ter empenhado na concepção de um edifício, e de ter encontrado a motivação para acompanhar a sua construção até ao final. Ainda que não seja o objecto principal deste trabalho, a casa é, no entanto, a direcção que o orienta e aquilo que o fundamenta e legitima.

² Jean-Pierre Cometti, *La Maison de Wittgenstein*, Paris, 1998, pp. 3-4.

Por isso, além dos conceitos filosóficos, recorreremos também a conteúdos específicos da história e da teoria da arquitectura, em particular da história intelectual e cultural de Viena, dos finais do século XIX, até ao início da década de 30. Período em que, além de Wittgenstein, actuaram personalidades como Adolf Loos e Karl Kraus.

Acima de tudo, procurámos uma transdisciplinaridade que possibilitasse uma visão abrangente de alguns problemas inerentes, tanto à produção filosófica como arquitectónica de Wittgenstein, bem como ao contexto cultural do modernismo vienense.³

Foi a partir deste pano de fundo que se estabeleceram os dois vectores estruturantes deste trabalho: por um lado, a recepção do *Tractatus* junto dos elementos do *Círculo de Viena* (*Wiener Kreis*) cuja influência foi decisiva em todas as interpretações que, ao longo do último século, foram sendo feitas da sua actividade tanto filosófica como arquitectónica. Por outro, as relações entre Wittgenstein, Engelmann e Loos que explicam semelhanças existentes entre a *Kundmannngasse* e algumas casas projectadas por Loos. Estes vectores, por sua vez, criaram a necessidade de responder a duas outras questões: O que entendia Wittgenstein por filosofia? e, o que entendia Wittgenstein por arquitectura?

A articulação destes itens acabou por criar um desafio de natureza epistemológica que condicionou, desde o início, todos os passos da nossa investigação: como é que a relação entre um objecto arquitectónico e uma doutrina filosófica pode ser estabelecida de forma significativa sem que os aspectos formais do primeiro sejam imediatamente associados à estrutura conceptual da segunda?

Este problema não nos impediu de relacionar a arquitectura com a evolução filosófica de Wittgenstein, mas conduziu a nossa análise por dois caminhos paralelos que se informaram mutuamente, embora mantendo sempre a autonomia e a especificidade de conteúdos. Neste caso, a resposta às perguntas decorrentes da analogia estabelecida por Wittgenstein não pode ser outra analogia. Por isso, só no final, é que se estabeleceu uma síntese entre as duas actividades.

³ Tal como mostraram Allan Janik e Stephen Toulmin, alguns dos aspectos mais surpreendentes sobre Wittgenstein permaneceriam não só inexplicadas como inexplicáveis se não se atendessem ao fundo cultural do modernismo vienense: "Estas características só se podem tornar inteligíveis e perderem o seu paradoxo com uma condição: nomeadamente, que olhemos para as interacções cruzadas entre o desenvolvimento social e político, os objectivos e preocupações gerais em campos diferentes da arte e da ciência contemporâneas, a atitude pessoal de Wittgenstein em relação a questões de moralidade e valor, e os problemas da filosofia, tal como estes problemas eram entendidos em Viena de 1900 e como Wittgenstein presumivelmente os concebia quando embarcou na investigação da qual o *Tractatus* é o produto final." Cf. Allan Janik; *et al*, *Wittgenstein's Vienna*. Chicago, 1996, p.16.

A interpretação da obra filosófica de Wittgenstein, ao longo dos últimos cinquenta anos, acompanhando os principais movimentos do pensamento do século XX, condicionou significativamente as leituras da sua actividade enquanto arquitecto. Se essas leituras começaram por seguir a interpretação logicista do *Tractatus*, associando a “racionalidade” das suas proposições aos aspectos mais “modernistas” da casa, como se esta fosse uma emanação física do conteúdo lógico dessa obra, já no final da década de 70, princípios de 80, esse quadro hermenêutico altera-se significativamente quando a figura de Wittgenstein cai sob o escrutínio da pós-modernidade.

Enquanto o conteúdo cultural da “Viena 1900” era valorizado por se opor à visão progressiva de um modernismo mais racionalista, percebia-se que as reservas de Wittgenstein em relação à sua contemporaneidade antecipavam, de certo modo, a própria pós-modernidade. Muitas das reflexões pós-*Tractatus* revelam uma profunda consciência crítica face à evolução da cultura ocidental, recuperando muitas vezes a figura do trágico na problematização daquilo que, afinal, é a questão substancial da humanidade – o seu destino biológico e cultural.

Mas, se a sua “segunda filosofia” já era um pós-modernismo *avant la lettre*, em relação ao *Tractatus*, valorizou-se a posição ético-transcendental apresentada nas suas asserções finais, em detrimento da análise lógica também exposta nesta obra.

Com esta alteração de perspectiva, acentuaram-se os aspectos relacionados com a continuidade do seu pensamento. A casa que construiu para a sua irmã passou a ser relacionada com as reflexões sobre a arte e a arquitectura datadas, na maioria, do período em que a sua “segunda” filosofia viu a luz do dia.

O trabalho agora apresentado confirma e reitera esta linha de interpretação, ao colocar a arquitectura no centro das suas preocupações ontológicas. Assim, a abordagem que propomos valorizará a dimensão crítica e transcendental de Wittgenstein, em detrimento das suas análises lógicas, mantendo presente, no entanto, a importância que estas possuem na sua obra.

1. Kundmanngasse, 19, Viena III.

Nascido em Viena a 26 de Abril de 1889, Ludwig (Josef Johann) Wittgenstein foi o filho mais novo de uma das famílias mais prósperas e prestigiadas da capital do império de Habsburgo.¹ A sua infância foi passada em casa, onde, à semelhança dos seus irmãos, recebeu uma instrução ministrada por professores particulares. Aos catorze anos iniciou os estudos oficiais na *Königliche und Kaiserliche Oberrealschule*, em Linz, e três anos mais tarde, em 1906, ingressa na *Technische Hochschule* (actual Universidade Técnica) em Charlottenburg, Berlim, onde dá início aos seus primeiros estudos em engenharia mecânica. Aos olhos da família, Wittgenstein seria engenheiro;² um destino mais do que provável se entretanto a sua atenção não tivesse começado a ser desviada para questões mais teóricas do que técnicas. Em Berlim, chega a desenvolver um interesse pela engenharia aeronáutica, mas tal como nos relata a sua irmã Hermine, nas memórias de família que escreveu no início dos anos quarenta, ele sentia-se cada vez mais atraído por problemas que estavam mais próximos da filosofia do que da engenharia:

“Por esta altura ou um pouco mais tarde, ele foi subitamente atraído pela filosofia, i.e., por reflexões sobre problemas filosóficos, de uma forma tão forte que ele sofreu severamente com este

¹ Ludwig Wittgenstein é o oitavo filho de Léopoldine “Poldy” Wittgenstein (1847 – 1926) e de Karl Wittgenstein (1847 – 1913), um magnata ligado à indústria siderúrgica. Os Wittgenstein constituíam uma das famílias vienenses mais prósperas e prestigiadas. A sua casa em Viena – o palácio Wittgenstein – situada na Alleegasse (depois de 1918, Argentiniertrasse) acolhia artistas de nomeada como os compositores Johannes Brahms, Josef Labor e Gustav Mahler que eram amigos da família. Karl Wittgenstein foi também um importante mecenas, financiando quase na íntegra o pavilhão de exposições que Josef Olbrich projectou para a Secessão Vienense. O mural de Klimt intitulado “Filosofia” foi igualmente custeado por ele. (Cf. Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, 1993, p.23).

² Na sua infância Wittgenstein tinha revelado um interesse por questões relacionadas com a mecânica e uma certa destreza manual que o levou a construir um modelo de uma máquina de costura, feita com paus e arame, que, segundo a sua irmã mais velha, Hermine Wittgenstein, “chegou a coser alguns pontos”. Para a generalidade da sua família mas para o seu pai em particular, este episódio foi suficiente para determinar o rumo da sua educação futura. Saber até que ponto a engenharia era uma escolha pessoal de Wittgenstein é uma questão que tem obtido interpretações diversas por parte de vários comentadores e biógrafos. Ray Monk, por exemplo, negligencia o papel que essa formação inicial possa ter tido na sua evolução e afirma que a opção por uma educação mais técnica era uma ideia que agradava sobretudo ao seu pai e que acabou, com o tempo, por lhe ser imposta (Cf. Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*, 1990, caps. I e II, pp. 3-36). Paul Wijdeveld, por outro lado, defende que os estudos em engenharia foram determinantes no seu pensamento filosófico, chegando a afirmar que as suas ideias sobre estética têm raízes nesses interesses iniciais. (Cf. Paul Wijdeveld, 1993, *op. cit.*, cap. 7 – *Simplex sigillum veri*, pp. 183-196). A este respeito ver também o depoimento pessoal de Hermine Wittgenstein em *Family Recollections*, trad. ing. parcial in Bernhard Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein: A Documentation*, 1973, p.17.

*chamamento duplo e conflituoso. Ele sentia-se profundamente dividido. Uma de várias transformações que iriam ocorrer na sua vida tinha-lhe caído em cima e abalado todo o seu ser.*³

A descoberta da obra dos filósofos Gottlob Frege e Bertrand Russell veio aumentar essa dúvida. A leitura dos *Princípios da Matemática* (*The Principles of Mathematics*) que Russell tinha publicado em 1903, veio ao encontro do seu interesse crescente pelo problema dos fundamentos da matemática. Nesta obra, Russell empreendera uma investigação sobre a natureza e limites do conhecimento, apoiando-se numa perspectiva realista do mundo e numa concepção "platónica" da matemática. Ao contrário de Kant, que sustentava que as verdades da matemática eram bastante diferentes da lógica (eram sintéticas *a priori*) e que o nosso conhecimento delas se fundava na "estrutura da aparência" (as nossas "intuições básicas de espaço e tempo"), Russell acreditava que a natureza da matemática assentava na lógica pura, baseando-se somente em leis que não necessitavam do apoio de factos empíricos e que, por isso, eram válidas em qualquer esfera do conhecimento. Para Russell, a importância desta questão residia em saber se a matemática podia ser a base do conhecimento objectivo ou se era apenas uma construção subjectiva da mente humana.

Esta convicção de que toda a matemática pura podia ser derivada de um pequeno número de axiomas lógicos auto-evidentes, viria dar origem àquilo que ficou conhecido como "Atomismo Lógico": uma teoria em que Russell defendia que as asserções lógicas complexas podiam ser decompostas em proposições mais simples, conhecidas como "proposições atómicas", que se referiam a factos igualmente "atómicos", isto é, aos últimos constituintes do mundo. A concepção metafísica subjacente a este simbolismo exerceria uma influência determinante na primeira obra filosófica de Wittgenstein.

Durante a redacção dos *Princípios da Matemática*, Russell descobriu que as suas ideias estavam em sintonia com as teses do filósofo alemão Gottlob Frege que, desde 1879, tentava traduzir a aritmética elementar num novo sistema de notação lógica inventado por si. Com este sistema formal, Frege pretendia elevar a lógica ao estatuto de ciência mais geral acerca da realidade, através de um conjunto de novas notações simbólicas que permitissem superar a ambiguidade da linguagem comum e a inadequação das demonstrações da silogística clássica. Esta abordagem (conhecida como "logicismo"), esboçada em 1884 com a publicação dos *Fundamentos da aritmética*

³ Hermine Wittgenstein, *Family Recollections*, op. cit., p. 17.

(*Grundlagen der Arithmetik*)⁴ deveria ser concluída com a publicação da obra *Die Grundgesetze der Arithmetik*⁵ na qual Frege propunha apresentar com todo o rigor formal a construção logicista da aritmética apresentada nos *Grundlagen*. O primeiro volume dos *Grundgesetze* apresentava um conjunto de “verdades lógicas” e propunha um conjunto de regras de inferência que supostamente permitiriam apresentar uma a uma, as derivações canónicas da aritmética. Apesar do enorme empenho de Frege, este projecto abortou antes de estar concluído. Quando o segundo volume foi publicado em 1903, Russell já tinha descoberto que o método utilizado por Frege continha uma deficiência que comprometia a viabilidade do seu programa teórico. A fim de evitar o paradoxo descoberto, Russell, tão empenhado no logicismo quanto Frege, empreendeu, conjuntamente com o filósofo Alfred North Whitehead, o desenvolvimento de um novo sistema, usando uma notação diferente daquela que tinha sido usada nos *Grundgesetze*. Foi neste trabalho, publicado entre 1910 e 1913 sob o título de *Principia Mathematica*, que Russell expôs de forma sistemática uma nova linguagem simbólica que ficou conhecida como “Teoria dos Tipos”. Apesar desta tentativa para encontrar uma solução para o “Paradoxo de Russell”, a solução encontrada estava longe de ser uma verdade reconhecidamente lógica, o que representava à partida uma mancha na pureza de um programa que ambicionava derivar toda a aritmética apenas da lógica.

Em 1908, Wittgenstein viaja para Inglaterra para dar continuidade aos seus estudos de aeronáutica no Colégio de Tecnologia de Manchester. Apesar de nesta altura ainda pensar seguir uma carreira ligada à engenharia, os seus estudos em aeronáutica terminariam em 1911, quando, depois de uma visita a Frege⁶, ingressou no Trinity College da Universidade de Cambridge, abandonando definitivamente o curso que vinha prosseguindo em Manchester.

Mesmo sem ter tido qualquer formação filosófica prévia, Wittgenstein foi admitido no Trinity College a 1 de Fevereiro de 1912, onde, sob a orientação de Russell, dá continuidade ao seu interesse pela lógica matemática. Nos primeiros meses empenha-se no estudo da Teoria dos Tipos, procurando uma solução para os problemas deixados em aberto nos *Principia Mathematica* de Russell e Whitehead. Mas ao fim de algum tempo de estudo intenso, começa a colocar em dúvida, não apenas a validade da Teoria dos Tipos, mas todo o “logicismo Russelliano”. Wittgenstein tinha concluído que as regras de

⁴ trad. portuguesa: *Os Fundamentos da Aritmética*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.

⁵ trad. inglesa: *The Basic Laws of Arithmetic*, 1964.

⁶ No final de 1911 Wittgenstein decidiu visitar Frege com a intenção de lhe mostrar um pequeno ensaio filosófico que tinha escrito. Frege encorajou-o na sua procura filosófica e aconselhou-o a ir para Cambridge, estudar sob a orientação de Russell.

inferência estabelecidas por Frege e Russell não podiam elas próprias ser formuladas através do simbolismo proposto pela Teoria dos Tipos; uma conclusão fatal para os *Principia*, uma vez que revelava a inutilidade dos propósitos aí enunciados.⁷

Nesta altura, Russell procurava uma síntese filosófica mais abrangente, capaz de conciliar a lógica matemática com a física e a psicologia. Por isso, e ao contrário do que seria de esperar, estava preparado para aceitar que algumas demonstrações dos *Principia* estavam incorrectas e que a sua teoria do simbolismo lógico necessitava de ser revista. Segundo Ray Monk – autor de uma das suas biografias mais rigorosas – este facto «marca o fim de uma etapa no relacionamento entre os dois homens» porque, nesse momento, Russell terá percebido que «a lógica já não era o seu campo»; no campo da lógica, Wittgenstein, «longe de ser o estudante de Russell, tinha-se tornado o seu professor.»⁸

Depois de cinco semestres em Cambridge, Wittgenstein decide afastar-se de todos aqueles que conhecia e no final de 1913, parte para a Noruega e instala-se na pequena vila de Skjolden, a norte de Bergen, com o intuito de trabalhar em solidão total no único livro que publicou em vida – o *Tractatus Logico-Philosophicus*. Aqui começa a desenvolver e a sistematizar os princípios teóricos da sua primeira obra filosófica. As primeiras distinções entre o *dizer* e o *mostrar*, surgidas neste período, são já um prenúncio do silêncio que marcará o final do *Tractatus*:

“As proposições ditas lógicas mostram as propriedades lógicas da linguagem e por consequência do universo, mas elas não dizem nada.”⁹

Neste período, Wittgenstein começa a construir a sua primeira casa numa encosta rochosa do fiorde de Skjolden. Tratava-se de uma pequena cabana de madeira, com um embasamento em pedra, um piso térreo com alguns quartos e um sótão. Apesar de já não existir, e de todos os seus desenhos e documentação se terem perdido, Paul Wijdeveld afirma que esta construção é já uma antecipação¹⁰ da casa que Wittgenstein construirá mais tarde para a sua irmã Margaret Stonborough - Wittgenstein.

⁷ Cf. Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*. New York, 1991, pp. 69-70.

⁸ *Idem*, p.71.

⁹ Ludwig Wittgenstein, *Notes dictated to G. E. Moore in Norway*, publicadas como *Appendix II in Notebooks 1914 – 1916*, Chicago, 1984, p. 108.

¹⁰ Paul Wijdeveld baseia-se nos relatos das pessoas que visitaram Wittgenstein na Noruega e que se lembram de certos detalhes que se assemelham em alguns aspectos aos que podem ser encontrados na casa construída em Viena entre 1926 e 1928. (Cf. Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, London, 1994, *op. cit.*, p. 27).

Em Julho de 1914, regressa à vida familiar em Viena. Visita a sepultura do seu pai, falecido em Janeiro de 1913, e prepara a cerimónia da entrega da sua herança. De acordo com uma tradição familiar, uma parte dos seus bens deveria ser doada em favor de causas sociais. Wittgenstein decide entregar a Ludwig von Ficker, editor e coordenador da revista *Der Brenner*, publicada em Innsbruck, uma quantia de 100 000 coroas para ser dividida entre artistas da sua escolha, pedindo, no entanto, para a sua identidade não ser revelada junto dos beneficiários. Entre estes, estavam os poetas Rainer Maria Rilke e Georg Trakl, o pintor Oskar Kokoschka e o arquitecto Adolf Loos por quem Wittgenstein já tinha mostrado admiração em diversas ocasiões e a quem von Ficker iria apresentar no mesmo mês.¹¹

A 28 de Julho a Áustria declara guerra à Sérvia, dando início à primeira guerra mundial. Uma semana depois, a 7 de Agosto, quando o conflito já alastrava pela Europa, Wittgenstein alista-se como voluntário no exército austríaco. A propósito desta decisão a sua irmã Hermine afirma:

“Quando a guerra se iniciou em 1914, ele regressou à Áustria e insistiu em se alistar no exército como voluntário, apesar de estar isento do serviço militar devido a uma hérnia que tinha tido anteriormente. Eu sabia perfeitamente que ele não estava apenas preocupado em defender a sua pátria, mas que ele também sentia um intenso desejo de se envolver num desafio pessoal e fazer alguma coisa que não fosse apenas trabalho puramente intelectual. No início só conseguiu ir para (...) uma oficina de reparações militares, mas ele nunca deixou de procurar a frente de combate.”¹²

Nos cinco anos seguintes, Wittgenstein confronta-se com as condições da guerra; combate nas frentes russa e italiana, é condecorado quatro vezes por coragem, é promovido a tenente em 1916, terminando como prisioneiro de guerra em Itália. Apesar de tudo, foi neste período que escreveu a maior parte do *Tractatus*.

Nos primeiros meses de serviço militar, desenvolveu as primeiras noções da *Teoria Pictórica do Significado*, uma investigação ontológica que pretendia revelar o modo como as proposições da linguagem representavam os factos do mundo e quais as condições que tornavam possível essa representação. Em 1916 escreveu:

¹¹ *Ibidem*.

¹² Hermine Wittgenstein, *Family Recollections*, *op. cit.*, p. 18.

“O grande problema subjacente a tudo o que escrevo é: existe uma ordem a priori do mundo? e se existe, em que é que consiste?”¹³

Wittgenstein concluiu que essa ordem existia: o mundo era composto por factos e não por coisas, isto é, consistia em objectos que estão numa certa relação uns com os outros. Estas relações, por sua vez, são “espelhadas” pelas relações entre os símbolos de uma proposição lógica. Deste modo, partindo do princípio que o raciocínio de Russell estava correcto e que era possível decompor a linguagem em proposições atómicas, parecia-lhe evidente que tinham de existir *factos* atómicos correspondentes às proposições atómicas propostas pelo seu mentor. E, da mesma maneira que as proposições atómicas representavam o último limite da análise lógica por não serem passíveis de maior decomposição, os factos atómicos eram relações entre objectos *simples* e não complexos:

“Não nos parece contraditório, que nós não possamos analisar proposições para além de mencionar os seus elementos pelo nome: não, nós sentimos que o mundo tem de ser composto por elementos”.¹⁴ (...) “a exigência por coisas simples é a exigência pela exactidão do sentido.”¹⁵

Esta exigência determina a possibilidade da linguagem ter um significado definido: «Nós podemos ser vagos e incertos, mas o mundo certamente que não: o mundo tem uma estrutura fixa.»¹⁶

Os últimos dois anos de serviço militar foram tempos de auto-questionamento. O combate e o confronto com a destruição e a morte, provocaram em Wittgenstein uma variedade de experiências que afectaram profundamente não apenas o seu carácter, mas também todo o seu modo de pensar. Durante este período aproximou-se de Kant e de Nietzsche, deixou-se influenciar por Tolstói¹⁷, e ficou marcado pelo idealismo de “*O Mundo Como Vontade e Representação*” de Schopenhauer, que já tinha lido na juventude, durante a sua estadia em Linz. Perto do final da guerra, a sua escrita tinha uma forma quase aforística e o seu trabalho tinha sofrido uma mudança drástica, movendo-se na

¹³ Ludwig Wittgenstein, *Notebooks 1914-1916*, op. cit., p. 53.

¹⁴ *Idem*, p. 62.

¹⁵ *Idem*, p. 63.

¹⁶ *Idem*, p. 62.

¹⁷ A versão do Novo testamento de Tolstói tornou-se para Wittgenstein uma espécie de talismã. Segundo a sua irmã Hermine, ele andava sempre com o livro, de tal modo que era conhecido entre os seus colegas soldados como “aquele que anda sempre com a bíblia.” (Cf. Hermine Wittgenstein, *Family Recollections*, op. cit., p.18).

direcção daquilo que, sabemos hoje, é uma mistura original entre a análise lógica e um transcendentalismo místico.

“O meu trabalho alargou-se das fundações da lógica para a essência do mundo.”¹⁸

Se o *Tractatus* tivesse sido publicado em 1916, seria, muito provavelmente, apenas um trabalho sobre a natureza da lógica. Conteria quase todo o trabalho filosófico de Wittgenstein, desde o seu ingresso no Trinity College, excepto as proposições finais sobre ética, estética, e o significado da vida, escritas nos últimos meses da guerra. Seria, certamente, um trabalho muito diferente daquele que veio a ser publicado em 1921.

Em Agosto de 1918, Wittgenstein é feito prisioneiro pelas tropas italianas perto de Trento e em Janeiro de 1919 é transferido para Monte Cassino. É libertado a 21 de Agosto desse ano e quatro dias depois regressa à Áustria. Ray Monk afirma que Wittgenstein encontrou na guerra aquilo que pretendia: uma experiência capaz de alterar profundamente a sua vida e a sua personalidade:

“Num certo sentido, ele não regressava a nada em 1919; tudo tinha mudado e já não podia regressar à vida que tinha em 1914. (...) Wittgenstein foi confrontado com a tarefa de se recriar a si próprio – de encontrar um novo papel para a pessoa que tinha sido forjada pela experiência dos últimos cinco anos.”¹⁹

Por herança, Wittgenstein era um dos homens mais ricos na Europa. Mas cerca de um mês depois de receber a herança, para preocupação da sua família e surpresa do seu contabilista, decide entregar a totalidade da sua fortuna aos seus irmãos. Paul, Helene e Hermine. Margaret (Gretl), a irmã mais velha, não foi incluída nesta divisão. Segundo Hermine, para o irmão era uma questão essencial não usar os privilégios que a sua herança lhe poderia fornecer:

“Nessa altura ocorreu uma profunda alteração na personalidade de Ludwig, que só se tornou aparente depois da guerra e que acabou por culminar na sua decisão de não possuir qualquer riqueza. (...) quando ele finalmente regressou a casa, a primeira coisa que fez foi livrar-se da sua riqueza. Distribui-a por nós, os seus irmãos e irmãs, com a excepção da nossa irmã Gretl, que por esta altura ainda era muito rica, enquanto nós já tínhamos gasto a maior parte da nossa herança. Muitas

¹⁸ Ludwig Wittgenstein, carta a Russell, *apud* Ray Monk, *op. cit.*, p.130.

¹⁹ Ray Monk, *op. cit.*, p.170.

peçoas, entre as quais o meu tio Paul Wittgenstein (...), não compreendiam como é que nós pudemos aceitar o dinheiro sem, pelo menos, ter investido secretamente uma certa quantia para o caso de Ludwig se vir a arrepender da sua decisão. Eles não podiam compreender o que tinha originado a sua decisão e como esta possibilidade o perturbava. Ele insistia, para desespero do notário que estava encarregue de efectuar a transferência, que estava completamente fora de questão que qualquer soma lhe pertencesse. Quaisquer que fossem as circunstâncias.”²⁰

Ray Monk reitera o sentido das afirmações de Hermine:

“O sofrimento sofrido durante a guerra não foi experimentado por ele como algo de que ele procurasse refugiar-se, mas como o tipo de coisa que dava significado à sua vida. Abrigar-se da tempestade no conforto e segurança que a sua educação e a riqueza da sua família lhe podiam fornecer seria sacrificar tudo aquilo que ele tinha conquistado quando lutou contra a adversidade. Seria desistir de subir montanhas de modo a poder ver o mundo do alto.”²¹

A linguagem do Mundo: o *Tractatus Logico – Philosophicus*.

Breve e denso, o *Tractatus*, apresenta-se sob a forma de um sistema de proposições fundado em sete asserções básicas, das quais, as mais conhecidas são, a primeira – «O mundo é tudo o que é o caso» – e a última – «Acerca daquilo de que se não pode falar, tem que se ficar em silêncio.» Estas proposições estão todas numeradas de modo a estabelecer um sistema hierárquico em que cada proposição tem uma função relativa dentro do todo. Assim, por exemplo, a proposição 2.151 é uma elaboração de 2.15, que por sua vez tem origem na anotação 2.1 e assim por diante. Muito poucas são justificadas; a maior parte é apresentada como uma verdade auto-evidente.

Na sua forma final, o livro é uma síntese do trabalho desenvolvido por Wittgenstein desde a sua chegada a Cambridge em 1912: a teoria da lógica trabalhada na Noruega em 1914, a *teoria pictórica do significado* desenvolvida durante os primeiros meses da guerra, e o misticismo de inspiração Schopenhauriana adoptado na fase final do conflito. Uma mistura complexa mas com uma organização rigorosa, capaz de reunir influências aparentemente contraditórias sob a mesma verdade irrefutável.²²

²⁰ Hermine Wittgenstein, *Family Recollections*, *op. cit.*, pp. 18-19.

²¹ Ray Monk, *op. cit.*, p.170.

²² *Idem*, p. 156.

A base desta obra, reside na *Teoria Pictórica do Significado*: uma reflexão ontológica sobre a natureza da linguagem que pode ser lida à luz da tradição segundo a qual a palavra é uma emanção da realidade. De acordo com o *Tractatus* a linguagem consiste em proposições que representam pictoricamente os factos cuja totalidade constitui o mundo, ou seja, são modelos da realidade tal como a pensamos.

Estas proposições são tomadas como imagens num sentido literal e não apenas metafórico. Uma proposição (no sentido de uma frase comum) constitui uma espécie de imagem ou modelo porque contém uma estrutura ou forma que, de algum modo, espelha a estrutura do facto representado. O elemento comum entre esta “imagem” e o que é representado por ela é aquilo que Wittgenstein chama de “forma lógica”:

“Na imagem tem que haver algo de idêntico ao que é representado pictorialmente, para uma poder de todo ser a imagem do outro.”²³;

“O que a imagem, qualquer que seja a sua forma, tem que ter em comum com a realidade para a poder de todo representar pictorialmente – correcta ou incorrectamente – é a forma lógica, isto é, a forma da realidade.”²⁴

Tal como um desenho ou uma pintura retrata pictoricamente, uma proposição é uma imagem ou quadro lógico. Ou seja, tem de existir uma estrutura lógica em comum entre uma proposição (por exemplo: “a porta está aberta”) e um estado de coisas (o facto da porta estar aberta) para a linguagem poder representar a realidade:

“Podemos dizer imediatamente: em vez de: esta proposição tem este e este sentido: esta proposição representa esta e esta situação. Representa logicamente. Apenas desta maneira pode a proposição ser verdadeira ou falsa: só pode concordar ou discordar com a realidade se for uma imagem de uma situação.”²⁵

Na introdução que escreveu para o *Tractatus*, Bertrand Russell escreve:

“Uma figura geométrica pode ser representada de muitas maneiras, cada uma destas maneiras corresponde a uma linguagem diferente, mas as propriedades projectivas da figura original

²³ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico - Philosophicus*, § 2.161, trad. portuguesa: *Tratado Lógico - Filosófico*, Lisboa, 1995, p.36. (Todas as passagens relativas às proposições do *Tractatus* são tomadas desta tradução).

²⁴ *Idem*, p.37, § 2.18.

²⁵ Ludwig Wittgenstein, *Notebooks 1914-1916*, *op. cit.*, p.8.

*permanecem invariantes, quaisquer que possam ser os modos de projectar adoptados. Estas propriedades projectivas correspondem ao que, na sua teoria, a proposição e o facto têm que ter em comum, para que a proposição possa afirmar o facto. (...) O sentido em que o Sr. Wittgenstein fala de imagens é exemplificado pela frase seguinte: o disco, o pensamento musical, a partitura, as ondas de som, estão todos entre si na relação interna figurativa que é a que existe entre a linguagem e o mundo. A estrutura lógica é comum a todos eles (4.014)."*²⁶

A estrutura lógica é a forma de representação geral e, por conseguinte, a condição preliminar de qualquer dizer. É a partir desta conclusão que surge a tese fundamental do *Tractatus*: a linguagem só diz os factos do mundo se a sua forma lógica coincidir com a forma lógica do mundo. Na linguagem comum, a forma lógica dos pensamentos está oculta porque o significado de muitas expressões que usamos vulgarmente são objectos complexos. Por isso, para terem significado, estas afirmações têm de ser redutíveis a expressões linguísticas com uma estrutura semelhante aos factos simples que são representados. Esta conclusão está em sintonia com o atomismo lógico de Russell porque em última análise, a relação entre proposições e factos só se torna clara se os objectos complexos puderem ser decompostos em objectos simples. Do mesmo modo, o pensamento, que não existe sem a linguagem, é constituído por proposições complexas, que também devem ser passíveis de uma decomposição em proposições mais simples. Wittgenstein não apresenta nenhum exemplo de uma proposição atómica, nem esclareceu em que consistia um "objecto simples", mas estava convicto da validade da tese e acreditava que se prosseguisse com esta análise lógica chegar-se-ia a símbolos que denotariam inteiramente objectos não complexos. Uma proposição analisada deste modo deveria consistir numa combinação muito longa de proposições atómicas, cada uma das quais conteria nomes de objectos simples. Finalmente, estes nomes relacionados entre si representariam pictoricamente, verdadeira ou falsamente, as relações entre esses objectos. A conexão entre a linguagem e o mundo seria definida pela correlação entre estes últimos elementos do pensamento e os objectos simples ou átomos que constituiriam a substância do mundo.

Chegados a este ponto fulcral da sua argumentação, Wittgenstein surpreende-nos com uma afirmação inesperada. Defendendo que esta forma lógica de representação não pode, por sua vez, ser representada, afirma que aquilo que tem que haver em comum entre a proposição e o facto não pode por sua vez ser *dito*. Pode ser *mostrado* mas nunca

²⁶ Bertrand Russell na Introdução ao *Tractatus*, in *Tratado Lógico - Filosófico*, op. cit., pp. 4-6.

poderá ser *dito*. No seu entender, a relação entre a linguagem e o mundo constitui um indizível. Nada pode ser deduzido a partir de uma proposição atómica porque a natureza dos “átomos” a partir dos quais são construídas as frases, permanece obscura.

Para justificar esta tese, recorre à distinção que tinha feito anteriormente entre *dizer* e *mostrar*. A linguagem pode, por um lado, *mostrar* um objecto, *dá-lo a ver* (*zeigen, aufweisen*) e, por outro lado, *representá-lo, exprimi-lo* (*abbilden, ausdrücken*). Mostrar é fazer aparecer como uma evidência a realidade de alguma coisa. Exprimi-la é constituir, com uma determinada disposição dos sinais, uma imagem dessa coisa. Uma vez estabelecida esta terminologia segue-se a tese que é a chave da demonstração: «A imagem não pode porém representar pictorialmente a sua forma de representação pictorial; exhibe-a.»²⁷ Com efeito, a *forma lógica* da representação que está, como vimos, implicada em *toda* a representação, não pode, por sua vez, ser objecto de nenhuma imagem, ou seja, de nenhuma representação. Assim, Já que não existe nenhuma proposição capaz de a representar, ela não pode ser expressa, mas somente mostrada. A forma lógica não pode ser expressa *dentro* da linguagem, porque *ela é a própria forma da linguagem*:

*“Aos objectos só posso dar nomes. Os sinais são os seus mandatários. Só posso falar deles, não posso exprimi-los. Uma proposição só pode dizer como uma coisa é, não o que ela é.”*²⁸

*“A proposição pode representar a realidade inteira, mas não pode representar aquilo que ela tem que ter em comum com a realidade, para a poder representar, - a forma lógica. Para podermos representar a forma lógica, teríamos que nos poder situar com a proposição fora da lógica, isto é, fora do mundo.”*²⁹

*“A proposição não pode representar a forma lógica, esta espelha-se nela. O que se espelha na linguagem, ela não pode representar. O que se exprime na linguagem, nós não podemos exprimir através dela. A proposição mostra a forma lógica da realidade. Aponta para ela.”*³⁰

²⁷ Wittgenstein, *Tractatus*, op. cit., § 2.172.

²⁸ *idem*, § 3.221.

²⁹ *idem*, § 4.12.

³⁰ *idem*, § 4.121.

Usando uma terminologia um pouco diferente, resumir-se-ia esta tese na seguinte fórmula: o que torna possível todo o dizer não pode ser, ele próprio, um dizer, «O que pode ser mostrado não pode ser dito.»³¹

A lógica não pode representar as suas próprias leis. Só pode construir asserções e provar que estas proposições complexas são puras “tautologias”, ou seja, verdadeiras, independentemente dos valores de verdade das proposições atômicas que as compõem (isto é, quer as suas proposições elementares sejam verdadeiras ou falsas). Mas Wittgenstein não se limitou a dizer que as verdades da lógica eram tautológicas, também entendia que as tautologias eram as únicas verdades necessárias e que estas esgotavam todo o domínio do conhecimento *a priori*. Ao contrário de Russell, defendia que as proposições lógico-matemáticas, não descreviam nenhuma realidade pré-existente, mas que apenas pressupunham que os nomes têm referência e que as frases atômicas têm sentido. Esta, é a única conexão que possuem com o mundo:

“A lógica enche o mundo; os limites do mundo são também os seus limites.

Assim não se pode dizer em lógica: “no mundo há isto e isto, mas não aquilo”.

Aparentemente isso pressuporia a exclusão de certas possibilidades, o que não pode ser o caso, uma vez que a lógica iria para lá dos limites do mundo, como se também deste lado lhe fosse possível considerar aqueles limites.

*Aquilo que não podemos pensar, não podemos pensar; também não podemos dizer aquilo que não podemos pensar.”*³²

Daqui resulta que a totalidade das proposições empiricamente válidas coincide com a totalidade das ciências da natureza, que, segundo Wittgenstein, não podem fazer mais do que «descrever» o mundo sem o puderem «explicar»:

*“Sentimos que mesmo quando todas as possíveis questões da ciência fossem resolvidas os problemas da vida ficariam ainda por tocar.”*³³

Todas as questões suportadas no “sentido do mundo” advêm do indizível. Nesse sentido, todas as asserções da metafísica são indeterminadas porque «nas suas proposições existem sinais aos quais não é possível dar uma denotação.»³⁴ Se a vida tem

³¹ *idem*, § 4.1212.

³² *Idem*, § 5.61.

³³ *Idem*, § 6.52.

³⁴ *Idem*, § 6.42.

um sentido, esse sentido não pode ser «dito». «O sentido do mundo tem de estar fora do mundo»³⁵, porque a sua relação com a linguagem não nos mostra como é que os factos se convertem nos valores das nossas vidas. Mesmo se se pudesse acreditar na imortalidade, isso não conferiria significado à vida; «Deus não se revela *no mundo*»³⁶, escreveu Wittgenstein; «O que é místico é *que* o mundo exista, não *como* o mundo é.»³⁷

Esta ideia de que não há nada a dizer além da simples descrição do mundo é acentuada nos momentos finais do *Tractatus*. Wittgenstein considera que as frases cuja função não se adapta à sua concepção de representação (não só as frases relativas à metafísica, mas também aquelas que dizem respeito à ética e à estética) não têm significado cognitivo ou factual. Neste sentido, a ética, como discurso, é inviável, e a estética reflecte a mesma impossibilidade, uma vez que «ética e estética são uma única e mesma coisa»:

“É óbvio que a Ética não se pode por em palavras.

A Ética é transcendental.

*(A Ética e a Estética são um.)”*³⁸

Não pode haver proposições da ética e da estética porque «as proposições não podem exprimir nada do que é mais elevado.»³⁹ A ética, sendo inexprimível, manifesta-se na vida. É uma condição do mundo, tal como a lógica. Por isso a filosofia pouco pode fazer por nós. A filosofia é apenas «uma crítica da linguagem» que «ambiciona a clarificação lógica dos pensamentos»⁴⁰, daí que a sua única utilidade resida na sua capacidade de dissipar, pela análise da “forma lógica”, as pseudo proposições metafísicas que dizem o que não pode ser dito:

*“O método correcto da Filosofia seria o seguinte: só dizer o que poder ser dito, i.e., as proposições das ciências naturais – e portanto sem nada que ver com a filosofia – e depois, quando alguém quisesse dizer algo de metafísico, mostrar-lhe que nas suas proposições existem sinais aos quais não foram dados uma denotação. A esta pessoa o método pareceria frustrante – uma vez que não sentiria que lhe estávamos a ensinar filosofia – mas este seria o único método estritamente correcto.”*⁴¹

³⁵ *Idem*, § 6.41.

³⁶ *idem*, § 6.432.

³⁷ *idem*, § 6.44.

³⁸ *Idem*, § 6.421.

³⁹ *Idem*, § 6.42.

⁴⁰ Cf. *idem*, § 4.112.

⁴¹ *Idem*, § 6.53.

No final, Wittgenstein afirma que o seu livro não tem nenhum valor teórico, comparando-o a uma escada que se deve subir e depois deitar fora se quisermos ver o mundo correctamente:

“As minhas proposições são elucidativas pelo facto de que aquele que as compreende as reconhece afinal como falhas de sentido [querendo com isto dizer que elas não têm aquele valor representativo, aquela possibilidade de construir um quadro, assimilados, no Tractatus, ao sentido], quando por elas se elevou para lá delas. (tem que, por assim dizer, deitar fora a escada, depois de ter subido por ela). Tem que transcender estas proposições; depois vê o mundo a direito.”⁴²

O propósito do *Tractatus* era ambicioso: tratava-se nada menos que por um ponto final nos “erros seculares” da filosofia – tudo nela a distingue do resto das ciências e em particular da lógica, à qual, contrariamente ao que Russell pensava, ela não se pode reduzir. A filosofia não tem nem objecto nem método próprio. Ela «não é uma teoria, mas uma actividade» clarificadora.⁴³ Quanto ao resto, seria melhor calarmo-nos – como recomenda a última proposição do livro:

“Acerca daquilo de que se não pode falar, tem que se ficar em silêncio.”⁴⁴

Convencido de que não havia mais nada a dizer, Wittgenstein deu por terminada a sua função e retirou-se da actividade filosófica. Tinha decidido tornar-se professor. Com este novo horizonte em mente, inscreveu-se na escola de formação de professores da rua *Kundmannngasse*, muito perto do local onde, conjuntamente com Paul Engelmann, viria a construir a casa da sua irmã Margaret. Obteve o diploma de professor a 5 de Julho de 1920 e em Setembro, depois de umas férias de Verão em que foi assistente de jardinagem⁴⁵ no convento de Klosterburg, foi colocado como estagiário em Trattenbach. Iniciou assim, um período de seis anos durante o qual exerceu a profissão de professor primário em várias povoações da baixa Áustria.

⁴² *idem*, § 6.54.

⁴³ *idem*, § 4.112.

⁴⁴ *idem*, p. 142.

⁴⁵ Esta decisão de trabalhar como jardineiro deve-se, segundo Allan Janik e Stephen Toulmin, à influência exercida por Tolstoi. Segundo estes autores Wittgenstein adquiriu de Tolstoi a noção de que o trabalho manual individual tinha dignidade e valor e que as actividades intelectuais, especialmente as académicas, não representavam o trabalho “real” ou humanamente útil.” (Cf. Allan Janik et al, *Wittgenstein’s Vienna*, 1996, p.205).

Apesar de ter abdicado da filosofia, Wittgenstein esforçou-se por encontrar um editor disposto a publicar o *Tractatus*. Depois de se ter confrontado com recusas sucessivas decidiu contactar von Ficker, o editor do *Der Brenner* responsável pela divisão da quantia que Wittgenstein atribuíra a alguns artistas da sua escolha, enviando-lhe uma cópia com uma breve carta explicativa:

*"O ponto do livro é ético. O meu trabalho consiste em duas partes: uma está aqui, e a outra consiste em tudo aquilo que não escrevi. E é precisamente esta segunda parte que é a mais importante. O meu livro traça os limites da ética a partir do seu interior porque eu estou convencido de que esta é a única maneira rigorosa de o fazer. Em resumo, eu acredito que, ao permanecer em silêncio, consegui esclarecer tudo aquilo sobre o qual muitos murmuram hoje em dia."*⁴⁶

Depois da recusa de von Ficker, o livro é publicado em 1921 no último volume dos *Annalen der Naturphilosophie* editados por Wilhem Ostwald, sob o título *Logisch – Philosophischen Abhandlung*. Como Wittgenstein não pode ler as provas, a edição comportou imensos erros, apesar de ter sido publicada na sua versão original em alemão. No ano seguinte, a obra é finalmente publicada sob o seu derradeiro título – *Tractatus Logico – Philosophicus* – numa edição corrigida que apresenta uma tradução inglesa e uma introdução escrita por Russell. Quatro anos mais tarde Wittgenstein dava início a uma nova etapa na sua vida: na sequência de um convite de sua irmã Margaret, assumiu e exerceu as funções de arquitecto.

Wittgenstein Arquitecto.

Em 1908, durante os seus estudos de aeronáutica em Manchester, Wittgenstein conheceu William Eccles, um engenheiro quatro anos mais velho, com quem costumava discutir temas relacionados com arquitectura, e que se tornou seu amigo devido, entre outras razões, à aversão que ambos demonstravam pela decoração supérflua. A animosidade de Wittgenstein contra o excesso decorativo era de tal maneira penetrante que alguns anos mais tarde, em Junho de 1914, pouco depois de ter regressado da Noruega, Eccles escreve-lhe pedindo conselhos sobre um conjunto de peças de mobiliário que ele próprio tinha desenhado e que pretendia mandar executar. As opiniões de Eccles

⁴⁶ Ludwig Wittgenstein, carta a Ludwig von Ficker, *apud* Paul Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein with a Memoir*, Oxford, 1967, pp. 143-4.

eram um reflexo da influência de Wittgenstein: «a funcionalidade, a construção simplificada e a sobriedade» eram, «as únicas coisas que tinha considerado.»⁴⁷ A opinião de Wittgenstein foi tão decisiva que as peças projectadas por Eccles acabaram por ser uma cópia do mobiliário com que o filósofo tinha mobilado o seu quarto em Cambridge.

As instalações de Wittgenstein em Cambridge foram-lhe oferecidas pelo filósofo G. E. Moore quando mudou de aposentos no início do Verão de 1912. Possuíam uma excelente localização e uma esplêndida vista sobre o Trinity College, por isso, Wittgenstein procurou mobilá-los com grande cuidado. Queria coisas simples, sem qualquer pretensiosismo. No entanto, o que existia não correspondia àquilo que tinha em mente. Desesperado por não encontrar peças suficientemente simples, acabou por encomendar mobiliário produzido especialmente para as suas acomodações. Na altura Russell comentou as suas escolhas:

"preocupa-se com coisas insignificantes (...) e deu-me uma lição de construção de mobiliário – ele detesta toda a decoração que não faça parte da construção e nunca consegue encontrar nada suficientemente simples."⁴⁸

Segundo Ray Monk, Russell não estava em posição de perceber que estas exigências de Wittgenstein, comuns às suas reflexões sobre a lógica e à ética, tinham como base, preocupações comuns a algumas das principais figuras da modernidade vienense:

"Para apreciar as suas preocupações com o design e o trabalho artesanal, ele teria de ter alguma experiência em construção. E, para perceber a força do sentimento de Wittgenstein contra a decoração supérflua – para perceber a importância ética que isso tinha para ele – tínhamos de ser vienenses; teríamos de ter sentido, como Karl Kraus e Adolf Loos, que a outrora nobre cultura vienense que, desde Haydn a Schubert, tinha superado tudo no mundo, se vinha atrofiando desde a segunda metade do século dezanove, transformando-se, segundo as palavras de Paul Engelmann, numa cultura arrogante – uma cultura que se tornara no seu oposto ao esconder-se por trás da máscara do ornamento."⁴⁹

Efectivamente, a admiração que Wittgenstein sentia por Karl Kraus e Adolf Loos, ajuda a esclarecer, não só a sua incursão no campo da arquitectura, como os próprios princípios de "economia" subjacentes ao *Tractatus*.

⁴⁷ Carta de William Eccles a Wittgenstein, *apud* Ray Monk, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁸ Bertrand Russell, *apud idem*, p.56.

O primeiro encontro entre Wittgenstein e Loos ocorreu, como vimos, por intermédio de Ludwig von Ficker que os apresentou no dia 27 de Julho de 1914, véspera da Primeira Guerra Mundial. Para Wittgenstein este encontro terá sido o momento mais alto da sua estadia em Viena depois de ter regressado da Noruega; «fiquei muito feliz por ter tido a oportunidade de o conhecer»⁵⁰, escreveu ele a Ficker a 1 de Agosto. Nas suas memórias, publicadas em 1967, o arquitecto Paul Engelmann afirma que nesta altura as preocupações e atitudes de ambos estariam tão próximas que o próprio Loos, ao reconhecer as suas ideias em Wittgenstein, terá afirmado: «tu és eu»;⁵¹

*“Eles estimavam-se mutuamente. Loos tinha um instinto certo pelo génio, embora ele certamente não compreendesse Wittgenstein em muitos aspectos. Loos olhava Wittgenstein com a convicção de que a força unificadora dos tempos que viviam deveria encontrar expressão nos seus pensamentos e acções. Wittgenstein, ele próprio, mencionou o grande arquitecto como uma das pessoas que tinham exercido uma influência decisiva na sua personalidade.”*⁵²

As relações entre os dois crispar-se-iam mais tarde, quando Wittgenstein encontrou Loos pela primeira vez depois da guerra ter terminado. Deste encontro terá dito a Engelmann:

*“ele tinha-se infectado com o intelectualismo mais falso e virulento. Deu-me um panfleto sobre uma proposta para um atelier de belas artes, na qual ele fala sobre o pecado contra o espírito santo. Isto é certamente o limite! Eu já estava um pouco deprimido quando fui visitar Loos, mas isto foi a última gota!”*⁵³

No final de Agosto de 1916, depois de serviço prolongado na frente oriental, Wittgenstein foi enviado para a escola de ofícios de Olmütz⁵⁴, na Morávia setentrional, para ser instruído como oficial. Antes de partir, regressou a Viena durante um período de folga durante o qual recebeu de Loos o nome e a morada de Paul Engelmann. Wittgenstein e Engelmann tornam-se amigos e encontraram-se muitas vezes para discutir as ideias do *Tractatus*. Ray Monk pensa que foram as conversas com Engelmann que ajudaram Wittgenstein a estabelecer as ligações entre as partes lógicas e místicas do

⁴⁹ Ray Monk, *op. cit.*, pp. 55-56.

⁵⁰ Ludwig Wittgenstein, carta a Ludwig von Ficker, *apud idem*, p.108.

⁵¹ Adolf Loos citado por Paul Engelmann in *Letters from Ludwig Wittgenstein. op. cit.*, p. 127.

⁵² Paul Engelmann, *op. cit.*, p. 128.

⁵³ Ray Monk, *op. cit.*, p.172.

⁵⁴ Actualmente Olomouc na República Checa.

Tractatus.⁵⁵ Dez anos mais tarde, quando Wittgenstein se encontrava mergulhado numa crise pessoal motivada pela sua retirada do ensino, Engelmann seria o responsável indirecto por mais uma alteração na sua vida. Durante o período em que trabalhava como jardineiro, a sua irmã Margaret convidou-o a juntar-se a Engelmann no desenvolvimento do projecto da sua nova mansão em Viena.

Paul Engelmann & Ludwig Wittgenstein, Architekten.

Engelmann já tinha realizado alguns trabalhos para a família Wittgenstein. Tinha sido o autor da renovação da casa de Verão em Neuwaldeggasse e o responsável pela concepção de uma sala de exposições que o irmão mais velho de Wittgenstein tinha mandado construir na Alleegasse, a residência familiar em Viena.⁵⁶ Em Novembro de 1925 Margaret Stonborough perguntou a Engelmann se tinha vontade e disponibilidade para elaborar o projecto de uma grande casa que ela pretendia construir num lote de terreno comprado recentemente, situado muito perto do local onde Wittgenstein se tinha formado como professor. Segundo Paul Wijdeveld, Margaret pretendia conjugar a tradição das mansões aristocráticas com uma arquitectura claramente moderna, capaz de reflectir o seu estilo de vida.⁵⁷ Margaret tinha contactos com algumas personalidades relevantes da vida cultural de Viena⁵⁸ por isso é provável que esta opção por uma tradição aristocrática fosse o reflexo de uma vontade de se afastar dos valores dominantes da burguesia vienense. Como afirma Hermine:

“Ela tinha comprado uma curiosa parcela de terreno na rua Kundmannngasse que se ajustava na perfeição às suas pretensões: situava-se bastante acima do nível da rua e incluía uma antiga casa que estava em ruínas e um pequeno jardim com belas e antigas árvores. Era rodeado por casas simples e discretas e acima de tudo não se situava num sector cosmopolita, mas exactamente o contrário. A minha irmã Gretl era, de facto, cheia de contrastes.”⁵⁹

Pouco depois, Engelmann escreveu a Wittgenstein: «Nós tivemos longas conversas sobre a questão de saber se tal tarefa ainda podia ser empreendida nestes dias. Eu

⁵⁵ Ray Monk, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁶ Cf. *Idem*, p.235.

⁵⁷ Paul Wijdeveld, *op. cit.*, p.75.

⁵⁸ Uma das pinturas mais conhecidas de Gustav Klimt é um retrato de Margaret Stonborough – Wittgenstein.

⁵⁹ Hermine Wittgenstein, *Family Recollections*, *op. cit.*, p. 20.

acredito que sim. No entanto, quando recebi a encomenda achei-a arriscada e recusei a tentativa. Gostaria muito de discutir este assunto (...) consigo.»⁶⁰

O interesse de Wittgenstein pelo projecto foi imediato: «Eu também estou muito interessado na construção de uma casa.»⁶¹

Engelmann aceitou o desafio e começou a trabalhar imediatamente. Numa primeira fase trabalhou sozinho, desenhando e elaborando sobre o tema, mas na primavera de 1926, durante uma estadia em Viena, realizou uma série de desenhos em colaboração com Margaret. Segundo a análise que Paul Wijdeveld fez aos cadernos de esboços de Engelmann⁶², estes desenhos definem, em termos gerais, o princípio básico da composição subjacente à organização espacial da mansão *Kundmannngasse* tal como acabou por ser construída. Gretl foi sempre uma voz decisiva, por isso, é provável que o projecto final tenha nascido da tensão criada entre o programa que ela estabeleceu e os estudos iniciais de Engelmann.

Nesta altura, Wittgenstein ainda se encontrava a exercer a sua actividade de professor em Otterthal, mas sempre que vinha a Viena, discutia o projecto com Gretl e Engelmann com grande interesse e entusiasmo. No Outono de 1926, a sua carreira de professor chegou ao fim e a sua irmã, juntamente com Engelmann⁶³, pediu-lhe para participar na construção da casa na qualidade de arquitecto.⁶⁴ Depois de uma hesitação inicial Wittgenstein aceitou a tarefa encarando-a como uma oportunidade de pôr em prática as suas ideias relativas à arquitectura. Apesar de na sua infância ter revelado interesse por problemas mecânicos e de ter estudado engenharia durante alguns semestres, é difícil explicar porque é que não tendo qualquer formação profissional em arquitectura, aceitou o desafio de se ocupar durante dois anos com a construção de um edifício. Ray Monk esclarece esta dúvida colocada por Bernhard Leitner⁶⁵ afirmando que existem sinais que revelam que Wittgenstein, apesar de ter consciência de que este seria provavelmente o único edifício em que estaria envolvido, começou a ver a arquitectura como uma nova vocação.⁶⁶

⁶⁰ Engelmann *apud* Paul Wijdeveld, *op. cit.*, p.54.

⁶¹ *ibidem*.

⁶² Paul Wijdeveld, *op. cit.*, cap. 4 – Engelmann's Design.

⁶³ O convite de Margaret era visto intencionalmente como uma "terapia" para o estado atormentado em que o seu irmão permanecia desde o final da primeira guerra mundial. Sobre esta decisão consultar Ray Monk, *op. cit.*, p. 235; e também Bernhard Leitner, *La Maison de Wittgenstein*, 1986, p. 537 e Paul Wijdeveld, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁴ Cf. Bernhard Leitner, *op. cit.*, p.537.

⁶⁵ Cf. Bernhard Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein: A Documentation*, London, 1995, Introdução.

⁶⁶ Ray Monk, *op. cit.*, p. 235.

No início dos trabalhos, a colaboração com Engelmann foi entendida numa perspectiva de um trabalho conjunto mas, pouco depois, a força da personalidade de Wittgenstein impôs-se acabando por assumir a responsabilidade exclusiva do projecto. Durante o período inicial da construção, ainda trabalharam juntos, mas, nesta altura, Wittgenstein já era o único responsável pelo edifício. Nos dois anos seguintes, de 1926 a 1928, Wittgenstein consagra-se inteiramente à sua nova vocação. Apesar de saber ser temporária, manteve durante anos a sua inscrição como arquitecto nos serviços do Município de Viena. Uma insistência num estatuto profissional que não possuía mas que servia precisamente para mostrar que o seu trabalho em arquitectura não era um mero acaso.

“Ludwig juntou-se-lhes, revelando através da sua forma intensa habitual, um grande interesse pelo projecto e pelas maquetas. Pouco depois começou a altera-los e ficou cada vez mais absorvido pelo projecto até que finalmente o dominou completamente. Engelmann teve que ceder a uma personalidade muito mais forte e a casa foi então construída, até ao mínimo detalhe, de acordo com os planos de Ludwig e sob a sua supervisão.”⁶⁷

O próprio Engelmann afirmou mais tarde que o resultado final da construção é mais devedor das concepções de Wittgenstein do que dos seus planos iniciais. Numa carta a Friedrich von Hayek, refere o envolvimento de Wittgenstein, num relato que está de acordo com a versão que foi dada por Hermine Wittgenstein:

L[u]d[w]ig W[it]tgenstein, que era professor nessa altura, estava muito interessado neste projecto. Quando estava em Viena, as suas propostas eram tão convincentes que no final eu ficava com a sensação que ele entendia as intenções da senhora St[onborough] muito melhor do eu; ela própria participava activamente na elaboração dos planos. O seu gosto era refinado e culto, no entanto o resultado desta cooperação não era verdadeiramente satisfatório. Por essa razão e porque ele se encontrava numa profunda crise emocional depois de abandonar o seu lugar no ensino, eu propus-lhe que colaborasse comigo na elaboração do projecto. Após uma longa hesitação, aceitou. A solução provou ser bastante feliz, para ele e para o edifício. A partir desse momento o verdadeiro arquitecto era ele e não eu. Apesar dos planos estarem concluídos quando ele se juntou ao projecto, considero que o resultado é obra sua e não minha.”⁶⁸

⁶⁷ Sobre esta questão consultar o relato de Hermine Wittgenstein. (Cf. *Family Recollections*, op. cit, p. 20).

⁶⁸ Paul Engelmann apud Jean - Pierre Cometti, *La Maison de Wittgenstein*. Paris, 1998, p.2.

A casa podia representar o início de uma nova etapa na vida de Wittgenstein, mas para Engelmann «culminava na perda do seu amigo mais respeitado.»⁶⁹ Apesar disso, numa nota escrita em 1945, Engelmann presta tributo à sua personalidade e à sua amizade:

*“Se eu posso reclamar alguma coisa no que diz respeito aos meus interesses intelectuais, devo-o ao facto de ter tido a oportunidade de conhecer os melhores professores que a minha geração poderia ter tido e de ter aprendido alguma coisa com eles: de Kraus a não escrever; de Wittgenstein a não falar; de Loos a não construir. Se eu, apesar de tudo, escrevo, falo e construo ocasionalmente, então é porque por vezes eu fujo à sua doutrina; porque, tal como Homero também dormiu por vezes, também estes mestres não actuaram sempre de acordo com os seus próprios ensinamentos”*⁷⁰

A Construção da Kundmannngasse.

O lote escolhido por Margaret, uma antiga exploração hortícola, situava-se no terceiro distrito do município de Viena entre as ruas *Kundmannngasse*, *Geusaugasse*, e *Parkgasse*. Tinha uma superfície próxima dos 3000 m² e formava uma espécie de plataforma sobrelevada em relação ao nível das ruas. Uma situação que permitia obter uma visão ampla do quadro urbano envolvente e que acabou por ser inscrita no próprio programa da construção quando algumas das árvores existentes foram integradas no jardim da casa.⁷¹

A autorização de construção foi dada em 20 de Outubro de 1926 e o licenciamento aprovado no dia 13 de Novembro desse mesmo ano. O projecto, assinado tanto por Engelmann como por Wittgenstein, apresentava na capa a seguinte inscrição: *“Paul Engelmann und Ludwig Wittgenstein, Architekten, Wien III, Parkgasse 18”*. Os planos posteriores, no entanto, seriam assinados apenas por Wittgenstein, apesar do nome de Engelmann permanecer no carimbo. Durante o período de construção todas as cartas de Wittgenstein foram escritas num papel timbrado com a mesma inscrição carimbada que figurava na capa do projecto de licenciamento. Em 1928 chegou mesmo a assinar alguns desenhos como *“Architekt”* e numa carta datada de Novembro do mesmo ano, em que

⁶⁹ Paul Wijdeveld, *op. cit.*, p.61.

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ Esta descrição do lote onde foi construída a casa de Wittgenstein baseia-se nos factos apresentados por Bernhard Leitner. (Cf. Bernhard Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein: A Documentation*. 1995, *op. cit.*, introdução, *passim.*)

agradecia aos construtores das portas e janelas de metal a qualidade do seu trabalho, referiu-se à casa como sendo «o meu edifício».

É difícil saber com precisão qual é a extensão da participação de Wittgenstein no projecto apesar de terem sido feitas pesquisas com o intuito de identificar o seu contributo. Se olharmos para os desenhos publicados no estudo de Paul Wijdeveld⁷², reconhecemos imediatamente o arranjo espacial do projecto inicial. No entanto, se analisarmos as alterações introduzidas por Wittgenstein a partir de Setembro de 1926, chegamos rapidamente à conclusão que grande parte do resultado final é da sua exclusiva responsabilidade. A sua intervenção está relacionada sobretudo com o interior do piso térreo e com o desenho das janelas, portas, fechaduras e radiadores. Facto que não é tão secundário como possa parecer à primeira vista, porque são, precisamente, estes detalhes que caracterizam a *Kundmannngasse*.

Exteriormente, a casa consiste numa composição de volumes cúbicos que lembra as construções de Adolf Loos, em particular a casa Moller, construída no mesmo período. Trata-se de uma construção com uma superfície habitável de 1116 m² distribuídos por vinte e sete divisões organizadas em três pisos. No piso principal, o rés-do-chão, situavam-se os espaços de recepção, os aposentos de Gretl e um escritório; no primeiro andar, os aposentos do marido e os quartos destinados aos hóspedes. No segundo e último andar, os quartos das crianças e as acomodações dos empregados.⁷³

No interior, a linguagem arquitectónica limita-se a um pequeno número de materiais “simples”: as paredes e os tectos são pintados num ocre muito claro, os pavimentos são revestidos com placas de pedra polida pré-fabricada de cor quase negra e a iluminação é assegurada por lâmpadas eléctricas suspensas no tecto. Segundo Paul Wijdeveld, os espaços dos pisos superiores parecem ter sido determinados apenas por considerações funcionais, «faltando-lhes o carácter harmonioso do piso térreo».⁷⁴

Para além das paredes e dos pavimentos, são sobretudo as portas e as janelas que dão à casa o seu carácter unitário. Com excepção do piso superior, todos os vãos

⁷² Gunter Gebauer, em conjunto com uma equipa de investigadores de diferentes disciplinas, tentou reunir informações sobre os planos iniciais da casa, as várias fases da casa, e a contribuição individual de Wittgenstein (Cf. Gunter Gebauer *et al*, *Wien - Kundmannngasse 19, Bauplanerisches morphologische und Philosophische Aspekte der Wittgenstein – Hauses*, Munique, Wilhelm Fink Verlag, 1982). O estudo de Paul Wijdeveld é provavelmente o mais vasto a este nível uma vez que apresenta o plano final de Engelmann como o resultado de um processo de projecto que passou pelos menos por dez fases claramente distintas (Cf. Paul Wijdeveld, *op. cit.*, p.73)

⁷³ Cf. Bernhard Leitner, *La maison de Wittgenstein*, *op. cit.*, p. 537. Na casa viviam: uma cozinheira e duas raparigas que trabalhavam com ela na cozinha, três criadas, uma secretária, uma dama de companhia, uma governante e um motorista. Uma costureira pessoal trabalhava na casa mas não vivia lá. Um outro empregado e a sua mulher ocupavam um edifício mais velho no jardim que tinha sido convertido numa habitação. O electricista e o porteiro trabalhavam e viviam numa casa construída junto à entrada principal que dava para o jardim a partir da *Kundmannngasse*.

⁷⁴ Cf. Paul Wijdeveld, *op. cit.*, p.144.

apresentam o mesmo tipo de caixilharia metálica – portas e janelas em vidro com duas folhas subdivididas em vários segmentos por um número variável de barras verticais. Apesar da sua semelhança, não são todas iguais. A sua altura varia em função da localização porque Wittgenstein desenhou os vãos de modo a que as suas proporções estivessem em relação directa com a superfície da parede onde estavam inseridos e com as dimensões gerais do espaço.⁷⁵

A ausência de qualquer decoração dá aos vários espaços uma aparência austera, apenas compensada pelas proporções e pelos materiais utilizados. O metal, em particular, está presente em muitos pormenores engenhosos que, só por si, quase definem o carácter final da casa. A execução destes pormenores, concebidos com uma precisão milimétrica, foi supervisionada por Wittgenstein com uma obsessão quase maníaca pelo rigor da construção. Segundo a sua irmã Hermine, esta meticulosidade aumentou desmesuradamente os custos finais da construção. Wittgenstein debruçava-se sobre o mínimo detalhe durante tanto tempo quanto o que fosse necessário para chegar a uma solução que o satisfizesse inteiramente, «nada era negligenciável excepto o tempo e o dinheiro»:

“Ludwig desenhou cada janela, cada porta, cada radiador de aquecimento segundo as mais nobres proporções e com uma exactidão tal que quase podiam ser instrumentos de precisão. Ele cuidava que tudo fosse construído exactamente com a mesma exactidão. Eu ainda consigo ouvir o serralheiro, que lhe pediu para olhar para um buraco de fechadura, “diga-me, Sr. Engenheiro, aqui um milímetro é assim tão importante para si?” e mesmo antes dele acabar a pergunta já se ouvia um energético “sim!”, que quase o assustava. Sim, Ludwig tinha uma tal sensibilidade às proporções que muitas vezes meio milímetro era importante. O tempo e o dinheiro não tinham importância por isso eu admiro a minha irmã Gretl porque lhe deu total liberdade. Duas grandes pessoas tinham-se encontrado como arquitecto e cliente. E tinham tornado possível a obtenção de uma perfeição total. A mesma atenção era prestada tanto ao pormenor mais simples como ao mais complexo, uma vez que tudo era importante; nada era insignificante, excepto o tempo e o dinheiro.”⁷⁶

Os radiadores com uma aparência muito simples demoraram um ano a serem entregues porque ninguém na Áustria conseguia construir aquilo que Wittgenstein tinha em mente. Alguns componentes individuais foram importados, mas, ainda assim,

⁷⁵ Cf. Bernard Leitner, *La maison de Wittgenstein*, op. cit., p.538.

⁷⁶ Hermine Wittgenstein, *Family Recollections*, op. cit., p.20.

recusou muitos outros por considerar que a sua execução não era suficientemente rigorosa:

“No início, foram fundidos alguns exemplos, mas cedo se percebeu que aquilo que Ludwig tinha em mente não podia ser fabricado na Áustria. Consequentemente, algumas peças foram importadas do estrangeiro, embora, no início, tenha parecido impossível conseguir com estes elementos o tipo de precisão que era exigida por Ludwig. Conjuntos inteiros de secções de tubo tiveram que ser recusados porque não eram utilizáveis. Outros tinham de ser montados com tolerâncias de meio milímetro. (...) Sob a direcção de Ludwig, as experiências prolongavam-se, muitas vezes, pela noite, até tudo estar como devia ser. De facto, passou um ano inteiro entre o desenho dos radiadores que aparentemente eram tão simples e a sua entrega. Apesar disso, eu considero o tempo bem gasto quando penso na perfeição que foi conseguida.”⁷⁷

Essa intransigência foi observada novamente durante as discussões com a empresa de serralharia responsável pelas portas de vidro que Wittgenstein tinha desenhado. O engenheiro que conduzia as negociações entrou em desespero quando percebeu que nunca iria conseguir executar a encomenda de acordo com as suas exigências:

“A construção das altíssimas portas, com estreitas divisões em ferro entre os seus panos, foi extremamente difícil. Uma vez que as divisões existem apenas na vertical e não são suportadas por horizontais, elas exigiam uma precisão que parecia ser inalcançável. Das oito firmas, com as quais foram tidas longas e detalhadas conversas, apenas uma pensava que podia realizar a tarefa, mas a porta acabada, que tinha demorado meses a construir, teve de ser rejeitada por não ser utilizável. Durante as conversas com a empresa que finalmente concluiu as portas, o engenheiro que estava a negociar ficou histérico com todo o entusiasmo. Ele não queria desistir da encomenda e no entanto ele duvidava da possibilidade de a levar a cabo de acordo com as exigências de Ludwig. De facto a construção nunca teria sido bem sucedida, se a empresa não tivesse excelentes especialistas à sua disposição, que se preocupavam com a qualidade do seu próprio trabalho. Um longo e indescritível tempo foi dedicado às experiências e à construção de maquetas, mas o resultado era realmente digno da excitação e do esforço dispensado. Enquanto escrevo isto, surge-me uma grande vontade de ver novamente essas nobres portas, nas quais seríamos capazes de reconhecer o espírito do seu criador, mesmo se o resto da casa fosse destruído.”⁷⁸

⁷⁷ *Idem*, p. 21.

⁷⁸ *Ibidem*.

A prova mais forte da intransigência de Wittgenstein em relação à precisão e ao rigor revela-se na decisão de mandar subir o tecto de uma sala em três centímetros justamente quando, depois de construída, se iniciava a limpeza da casa. Só depois dessa correcção ter sido efectuada é que ele deu por concluída a sua construção. Segundo Hermine, ainda havia uma janela nas escadas das traseiras da casa que não o satisfazia inteiramente: «ele disse-me, mais tarde, que tinha jogado numa lotaria por causa desta janela. Se ele tivesse ganho o primeiro prémio, o dinheiro teria sido usado para fazer esta alteração.»⁷⁹

Como já foi referido, a casa aproxima-se bastante do projecto de Engelmann, no entanto, este foi alterado de uma forma tão substancial que, três anos após a conclusão da *Kundmannngasse*, é o próprio Engelmann que manifesta a consciência dessa discrepância numa carta enviada a Hermine Wittgenstein:

“Os [seus] desenhos dos quartos da Kundmannngasse deixaram-me extremamente agradado e eu agradeço-lhe muito por isso. Enquanto quadros eles são verdadeiramente belos. Isso é um feito seu mas também podemos ver o trabalho conseguido pela sua irmã e pelo seu irmão. Portanto, mesmo pensando que eu não participei de todo nestes quadros, eu estou satisfeito com a ideia de ter estado envolvido na origem de coisas tão belas, lamentavelmente, mais de forma negativa do que positiva: naquela altura eu queria algo diferente, algo pessoal. Agora que o trabalho do seu irmão pode ser visto na sua forma final torna-se claro como as minhas intenções pessoais seriam pálidas quando comparadas com o resultado final, que é melhor e que eu mal entendi na altura. Infelizmente apenas nos tornamos sabedores depois das coisas acontecerem. Por isso eu penso que a minha actuação foi mais um impedimento do que uma ajuda (...)

Com os meus maiores agradecimentos,

Sinceramente seu,

Paul Engelmann

Olmütz, 9.1.32⁸⁰

Finalmente, em 1928, a família Stonborough mudou-se do palácio *Schoenborn*, Viena I, *Renngasse 4*, para a nova morada em Viena III, *Kundmannngasse 19*. A casa foi decorada com os móveis que Gretl recebeu como herança, com algumas peças de mobiliário da Secessão Vienense e uma rica colecção de obras de arte. Apesar de Wittgenstein ter

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ Carta de Paul Engelmann a Hermine Wittgenstein, *apud* Paul Wijdeveld, *op. cit.*, p. 93.

rejeitado o uso de carpetes, candeeiros e cortinas, o mobiliário escolhido combinava bem com as qualidades de claridade e simplicidade que caracterizavam os vários espaços. De acordo com o relato de Hermine, a casa ajustava-se a Gretl como uma luva, apesar de pensar que o rigor e precisão que a caracterizavam eram qualidades que se adequavam pouco ao conforto necessário a qualquer habitação:

“A construção da casa de Gretl leva-me agora a escrever também sobre esta irmã, que está tão perto e é, ao mesmo tempo, tão diferente de mim. Mesmo pensando que eu gosto muito da casa, pessoalmente sempre soube que não queria, nem poderia viver nela. De facto, parecia ser muito mais uma habitação para os deuses do que para um pequeno ser mortal como eu. No início eu tive até de superar uma certa oposição interna a esta “casa tornada lógica” como eu lhe chamo, a esta perfeição e monumentalidade. No entanto, a casa ajustou-se à minha irmã como uma luva assim que ela a mobilou à sua maneira idiossincrática e a encheu com o seu carisma. A casa era simplesmente uma extensão da sua personalidade, uma emanção subtil de si, como na sua juventude, quando tudo o que a rodeava tinha de ser original e em grande escala.”⁸¹

No ano seguinte, em 1929, Wittgenstein escreveu:

“O meu ideal é uma certa frieza. Um templo que proporcione um fundo para as paixões, sem com elas se imiscuir.”⁸²

Devido ao destino da própria Áustria, a casa tem tido uma história atribulada. Em 1929, menos de ano depois da mudança, a crise bolsista forçou Gretl a dispensar muitos dos empregados. Nove anos mais tarde, em 1940, na sequência da anexação da Áustria pela Alemanha nazi, Gretl removeu parte do mobiliário para um armazém (que viria a ser destruído durante a Segunda Guerra Mundial) e partiu para os Estados Unidos, deixando a casa ao cuidado do seu último empregado.⁸³ Durante o conflito a casa foi transformada pela cruz vermelha num hospital militar e, em 1945, depois das tropas russas terem ocupado Viena, foi utilizada como caserna e como estábulo.⁸⁴ No final do conflito sofreu uma nova alteração de uso e transformou-se num centro de desmobilização.

Margaret regressou em 1947 e aí viveu até à sua morte, em 1958. O seu filho, Thomas Stonborough, herdou a casa mas mateve-a vazia durante muitos anos antes de a

⁸¹ Hermine Wittgenstein, *Family Recollections*, op. cit., p.23.

⁸² Ludwig Wittgenstein, *Cultura e Valor*, Lisboa, 1996, p.15.

⁸³ Cf. Ray Monk, op. cit., p.238.

⁸⁴ *Ibidem*.

ter decidido vender em 1971.⁸⁵ Alguns dias depois de ter sido vendida, as árvores e os arbustos do jardim, que tinham sido meticulosamente escolhidos por Wittgenstein, foram cortados, revelando uma demolição eminente. A casa foi salva graças a uma campanha internacional liderada pela imprensa austríaca que terminou com a sua classificação pelas autoridades responsáveis pela manutenção dos monumentos históricos. Em 1975, foi vendida à República Popular da Bulgária e renovada no ano seguinte de modo a poder acolher as instalações do departamento cultural da embaixada desse país. As obras executadas revelaram que as dimensões e a disposição das janelas e portas concordavam com os planos até ao último milímetro, o que significa que todas as simetrias estavam exactas. Nos trabalhos de adaptação do interior do rés-do-chão a parede que separava o salão e a sala de jantar foi demolida. Para Bernhard Leitner, uma das pessoas que em 1971 liderou a campanha pela sua classificação (e que durante anos se dedicou ao seu estudo), a supressão dessa parede destruiu o sentido desses dois espaços, eliminando a referência às altas aberturas metálicas. O sistema de eixos e de proporções dos espaços que se relacionavam uns com os outros foi também alterado. Hoje, «penetramos numa sucessão de espaços “adaptáveis” e “modificáveis” de modo a poderem acolher todo o tipo de exposições». Este piso «tornou-se um espaço de algum modo absurdo, privado de todo o sentido, de toda a sensibilidade.»⁸⁶ Se Wittgenstein visse a casa no estado actual, com as divisões alteradas, as paredes e os radiadores pintados de branco, o hall alcatifado e com painéis de madeira, é muito possível que – como afirma Ray Monk – preferisse que ela tivesse sido demolida.⁸⁷

“As academias e os ateliers de arquitectura não encontram dogmas formais ou receitas neste edifício. Eles procuram, em vão, detalhes para copiar. Em vez de fórmulas ou clichés, encontram uma filosofia. O edifício é importante porque é um exemplo que demonstra como a “invasão não profissional” pode ser enriquecedora, e porque questiona os limites de uma profissão que, quase sempre, é estabelecida pelos seus próprios praticantes. Wittgenstein, o filósofo, foi um arquitecto.”⁸⁸

⁸⁵ *Ibidem*. Ray Monk sustenta que o sobrinho de Wittgenstein partilhava as reservas que a sua tia Hermine tinha revelado em relação à *Kundmannngasse*.

⁸⁶ Bernhard Leitner, 1986, *op. cit.*, p.542.

⁸⁷ Cf. Ray Monk, *op. cit.*, p.238.

⁸⁸ Bernhard Leitner, *apud* Allan Janik *et al*, 1996, *op. cit.*, p.208.

O Regresso à Filosofia.

A conclusão da casa encerrou outra fase no percurso de Wittgenstein. Pouco depois começa a rejeitar algumas conclusões do *Tractatus* e regressa a Cambridge em 1929, onde foi nomeado professor no Trinity College. Nos anos seguintes, desenvolve a sua “segunda” onde recusa muitas das suas teses iniciais. Ao fazê-lo Wittgenstein deixou de se referir às categorias substanciais da linguagem, para prestar atenção às condições históricas e culturais da sua utilização. A linguagem, mais do que um suporte da realidade, passou a ser um reflexo do ambiente em que os grupos humanos particulares se constituem e diferenciam. O objectivismo ontológico do *Tractatus* deu lugar a uma consideração subjectiva e historicista dos factos linguísticos que culminou nas *Investigações Filosóficas* publicadas postumamente em 1953.

Neste trabalho, Wittgenstein argumenta que se não quisermos atenuar a inextrincável complexidade do mundo, temos de olhar para o modo como a linguagem é usada; afinal, as proposições fazem muito mais do que simplesmente representar factos. Esta constatação conduziu à formulação do influente conceito de *jogo de linguagem*. O significado de uma proposição passou a ser compreendido no seu contexto, isto é, nos termos das regras do jogo de linguagem de que essa proposição faz parte. Com este reconhecimento Wittgenstein abandonou os métodos formais em favor de uma abordagem mais discursiva. A sua argumentação passou a ser baseada em exemplos onde o sentido das palavras se revelava pela ilustração do quadro contextual do seu uso; o sentido não residia só nas palavras que eram ditas, mas também nos gestos do corpo, nas interjeições e nas expressões faciais.

A chave para a resolução dos problemas filosóficos passou a ser um processo “terapêutico” que analisava e descrevia a linguagem em uso. Esta atenção dada ao uso da linguagem não é numa construção lógica imobilizadora, mas sim a assumpção da temporalidade do sentido das coisas, nos vários momentos distintos em que a linguagem comum se concretiza. Porque tudo aquilo que fazemos está impregnado pela linguagem, filosofar é como desenhar um retrato dos gestos do nosso dia-a-dia, é «olhar e ver o que acontece», é aspirar a uma «visão panorâmica» do nosso quotidiano que permita voar sobre o mundo e deixá-lo tal como é, observando-o de cima, em voo:

“Engelmann disse-me que em casa, ao remexer uma gaveta cheia de manuscritos seus, estes lhe parecem tão excelentes que pensa que valeria a pena dá-los a conhecer a outras pessoas. (Diz que o mesmo se passa ao ler cartas dos seus parentes já falecidos.) Mas quando pensa em publicar uma

selecção desses manuscritos, as coisas perdem o seu encanto e valor, o projecto torna-se impossível. Eu disse que tal se assemelhava ao caso seguinte: nada há de mais extraordinário do que ver um homem, que pensa não estar a ser observado, a levar a cabo uma actividade vulgar e muito simples. Imaginemos um teatro; o pano sobe e vemos um homem sozinho num quarto, a andar para a frente e para trás, a acender um cigarro, a sentar-se, etc., de modo que, subitamente, estamos a observar um ser humano do exterior, de um modo como, normalmente, nunca podemos observar-nos a nós mesmos; seria como observar com os nossos próprios olhos um capítulo de uma biografia - isto poderia, sem dúvida, ser ao mesmo tempo inquietante e maravilhoso. Estaríamos a observar algo mais admirável do que qualquer coisa que um dramaturgo pudesse arranjar para ser representado ou dito num palco: a própria vida. - Mas isso é o que vemos todos os dias, sem que tal nos provoque a mais ligeira impressão! Sim, mas não o vemos nessa perspectiva. - Bem, quando Engelmann olha para o que escreveu e o acha extraordinário (embora não se preocupe com a publicação de qualquer dos seus escritos), vê a sua vida como uma obra de arte feita por Deus e, como tal, merecendo decerto ser contemplada, assim como qualquer vida e tudo o mais. Mas só o artista é capaz de apresentar assim uma coisa individual de modo que ela nos apareça como uma obra de arte; é verdade que esses manuscritos perderiam o seu valor se fossem examinados um a um e, especialmente, se fossem olhados desinteressadamente, isto é, por alguém que não sente por eles, à partida, qualquer entusiasmo. A obra de arte obriga-nos por assim dizer - a vê-la da perspectiva correcta; mas na ausência da arte, o objecto é apenas um fragmento da natureza, como outro qualquer; podemos enaltecê-lo com o nosso entusiasmo, mas isso não dá a ninguém o direito de com ele nos confrontar. (Continuo a pensar num desses insípidos instantâneos fotográficos de um fragmento de paisagem que tem interesse para quem os tirou porque estava lá e sentiu algo; mas qualquer pessoa olhará para eles com frieza de um modo inteiramente justificado, até ao ponto em que é justificável olhar friamente para uma coisa.)

Mas parece-me também que há outra maneira de apreender o mundo sub specie aeterni, para além do trabalho do artista. É o caminho do pensamento que, por assim dizer, voa sobre o mundo e o deixa tal como é - observando-o de cima, em voo.”⁸⁹

No final da sua vida, Wittgenstein estava longe de Frege e de Russell. O seu percurso tinha-se deslocado da busca de uma linguagem imobilizada na sua lógica absoluta e ideal, para uma acção de relativização que procurava o sentido das coisas nos actos comuns da linguagem que, pelo uso quotidiano, transformamos em hábitos. Como constatou Roland Jaccard, será com surpresa que os elementos do Círculo de Viena, que sempre o encararam como um positivista, descobrirão que um homem que viveu toda a sua vida dividido entre a racionalidade e o misticismo não podia negar o movimento

⁸⁹ Ludwig Wittgenstein, *Cultura e Valor*, op. cit., pp. 17-18.

constante do seu pensamento, sob pena de ceder à sua inquietação mais profunda – «o perigo de a qualquer instante cair na tentação de fechar conclusões numa fórmula definitiva.»⁹⁰

Wittgenstein retirou-se da filosofia em 1947 e morreu em Cambridge a 29 de Abril de 1951. Considerado como um homem sensível por aqueles que com ele tiveram contacto pessoal, Wittgenstein detestava o pretensiosismo e era notado pelo seu estilo simples de viver. O seu temperamento complexo e o seu carácter forte e intransigente eram causa de depressão e levavam-no a procurar a solidão com muita frequência. Aliás, a sua personalidade é, de algum modo, o resultado das transformações ocorridas nesses momentos de angústia em que se confrontava com os seus dilemas éticos e morais. Momentos intensos que, muitas vezes, o deixavam cativo de si próprio, incapaz de viver o dia a dia, enquanto não fosse capaz de encontrar uma solução satisfatória para os dissipar. Como afirma Ray Monk, a sua vida foi, acima de tudo, «uma batalha consigo próprio e com a sua própria natureza.»⁹¹ Com o decorrer do tempo estes dilemas foram assumindo a forma de um “dever” e o rumo da sua vida passou a ser orientado pela necessidade crescente de dizer alguma coisa acerca do significado último da vida. Na sua mente sedimentou-se a intuição de que existia um domínio onde a verdade se relacionava com as escolhas de vida, com o bem, o mal, o bom e o belo. Mais do que uma paixão, a filosofia acabou por ser a forma que Wittgenstein encontrou para «acertar contas consigo mesmo». Filosofar adquiriu o peso da vida à medida que a sua «investigação linguística» era colocada num contexto intelectual mais vasto. Apesar disso, a filosofia não foi a única, nem mesmo talvez a actividade central na vida de Wittgenstein:

“Enquanto ainda trabalhava na casa, Ludwig também se ocupava com outros interesses. Na altura em que ele esteve preso em Itália, tinha-se tornado amigo do escultor Michael Drobil. Mais tarde, em Viena, ele interessou-se muito pelos seus projectos de escultura, que chegaram mesmo a influenciá-lo. Ele começou mesmo a esculpir a sua própria versão de uma cabeça de uma das esculturas de Drobil de que ele não tinha gostado. Isto era quase inevitável, uma vez que Ludwig tem um carácter muito forte e é muito seguro quando faz uma crítica. Ele chegou mesmo a produzir algo de gracioso; uma cabeça moldada que foi colocada por Gretl na sua casa.”⁹²

⁹⁰ Roland Jaccard, *Les Années Viennoises*, in *Magazine Littéraire*, n.º 352, 1997, p. 26.

⁹¹ Ray Monk, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁹² Hermine Wittgenstein, *Family Recollections*, *op. cit.*, p. 22.

No caso de Wittgenstein as barreiras institucionais entre profissões podem servir apenas como restrições arbitrárias à sua criatividade. Apesar dos seus múltiplos interesses terem sido, de algum modo, um refúgio espiritual e emocional para os seus dilemas pessoais, todas as suas actividades estavam em perfeita comunhão com as suas preocupações filosóficas. Como filósofo ou como arquitecto (ou ambos simultaneamente), a sua personalidade encontrou sempre maneira de expressar a sua criatividade.

Mesmo sabendo que todas estas actividades foram exercidas com a mesma dedicação dispensada à resolução dos problemas filosóficos, não deixa de ser surpreendente que Wittgenstein, que não teve qualquer formação arquitectónica para além de seu interesse pessoal e das relações pessoais que manteve com Adolf Loos, se tenha interessado pela arquitectura ao ponto de se envolver no projecto de um edifício e de ser o maior responsável pelo resultado final da sua construção. Wittgenstein escreveu em 1940:

“Em toda a grande arte há um animal SELVAGEM: domesticado. Tal não acontece com Mendelssohn, por exemplo. Toda a grande arte tem como pano de fundo os impulsos primitivos do homem. Eles não constituem a melodia (como acontece, possivelmente, em Wagner), mas são o que confere à melodia a sua profundidade e vigor. (...) No mesmo sentido: a casa que construí para Gretl é o produto de um ouvido incontestavelmente sensível e de uma boa educação, uma expressão de grande compreensão (de uma cultura, etc.). Mas falta a vida primordial, a vida selvagem que luta por se manifestar. Assim poderiam dizer que não é saudável (Kierkgaard).”⁹³

O quer que seja que Wittgenstein quisesse dizer com “vida selvagem”, parece-nos evidente que se trata de uma caracterização da posição adoptada na sua segunda filosofia. Nesse sentido, as falhas que reconhece na casa identificam-se com as reservas que manifestou em relação ao *Tractatus* depois da construção estar concluída. Apesar de Hermine afirmar que no final Wittgenstein ficou satisfeito com o resultado obtido, isso não significa que não pudesse alterar o modo de olhar a *Kundmannngasse*. Afinal, era sua vontade que o *Tractatus* fosse publicado conjuntamente com as *Investigações* para que o leitor pudesse confrontar «a sua velha com a sua nova maneira de pensar»⁹⁴ porque «esta

⁹³ Wittgenstein, *Cultura e Valor*, op. cit., p.62

⁹⁴ Ludwig Wittgenstein no Prólogo às *Investigações Filosóficas*, in *Tratado Lógico-Filosófico - Investigações Filosóficas*. op. cit., p. 166.

só poderia ser verdadeiramente iluminada pelo contraste e contra o campo de fundo daquela.»⁹⁵

Ao apontar essa falta e ao identificá-la com aquilo que caracteriza a sua nova “maneira de olhar para o mundo”, Wittgenstein reconhece que a casa foi construída sob a égide do *Tractatus* mas deixa a porta aberta àqueles que vêem nessa construção um dos motores dessa mudança. Se não é o reconhecimento do papel determinante que o trabalho em arquitectura desempenhou na evolução do seu pensamento, é pelo menos uma forte sugestão.

⁹⁵ *Ibidem.*

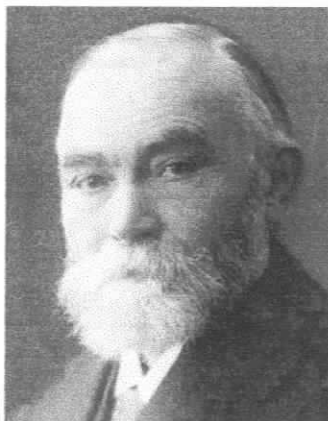


1

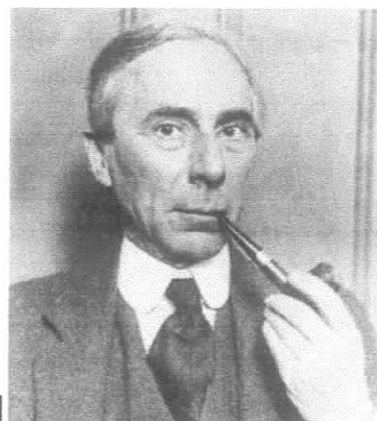
- 1 Ludwig (Josef Johann) Wittgenstein, c. 1890.
- 2 A família Wittgenstein em 1898. Ludwig está na primeira fila vestido de marinheiro.
- 3 O Filósofo Gottlob Frege (1848-1925).
- 4 O Filósofo Bertrand Russell (1872-1970), o primeiro mentor de Wittgenstein.



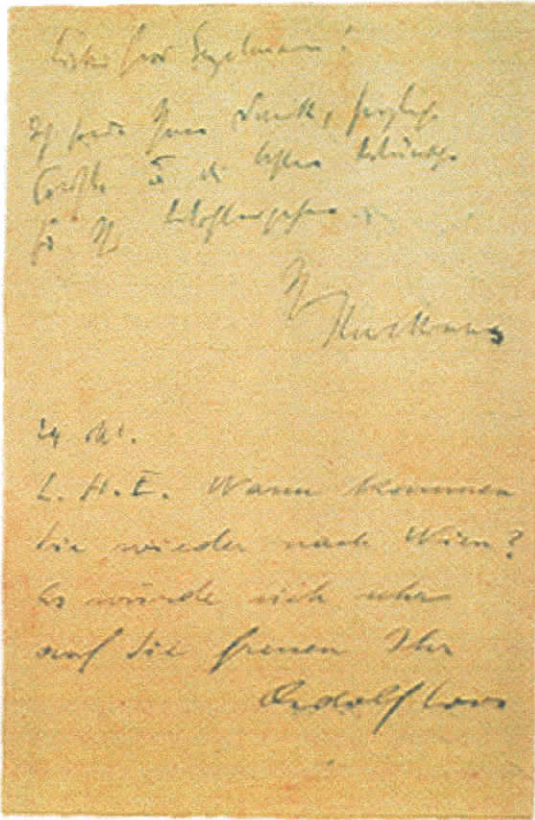
2



3



4

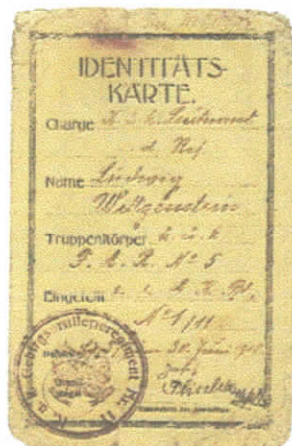


5

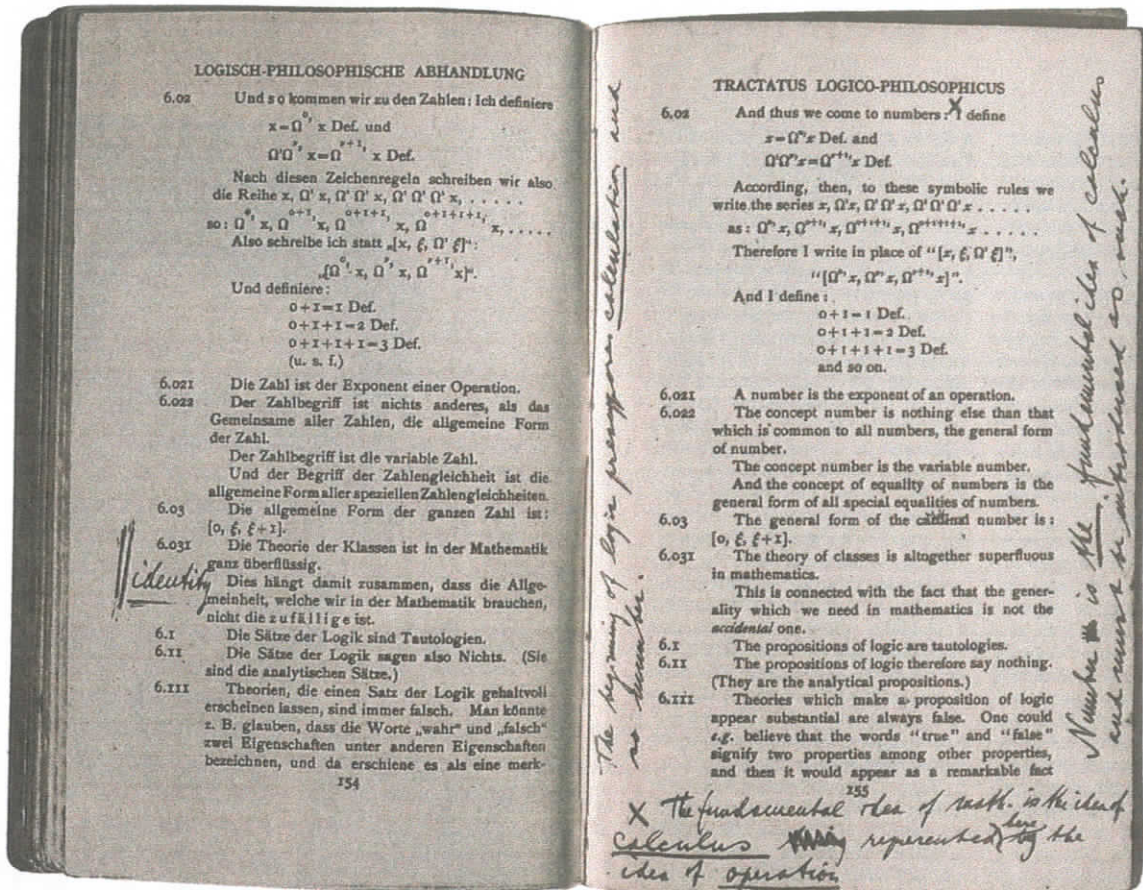


6

- 5 Postal de Karl Kraus e Adolf Loos para Paul Engelman, 26 de Outubro de 1915.
- 6 A casa de madeira que Wittgenstein construiu na Noruega entre 1913 e 1914.
- 7 Certidão Militar de Wittgenstein durante a Primeira Guerra Mundial.



7



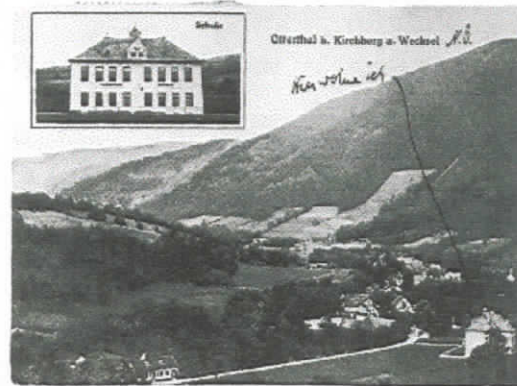
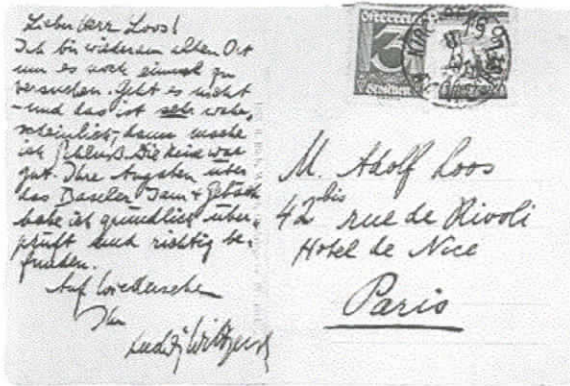
- 8 A edição bilingue do *Tractatus* (1922) anotada pelo próprio Wittgenstein.
- 9 Margaret (Gretl) Stonborough-Wittgenstein.
- 10 Paul Engelmann, 1937.



9



10



11

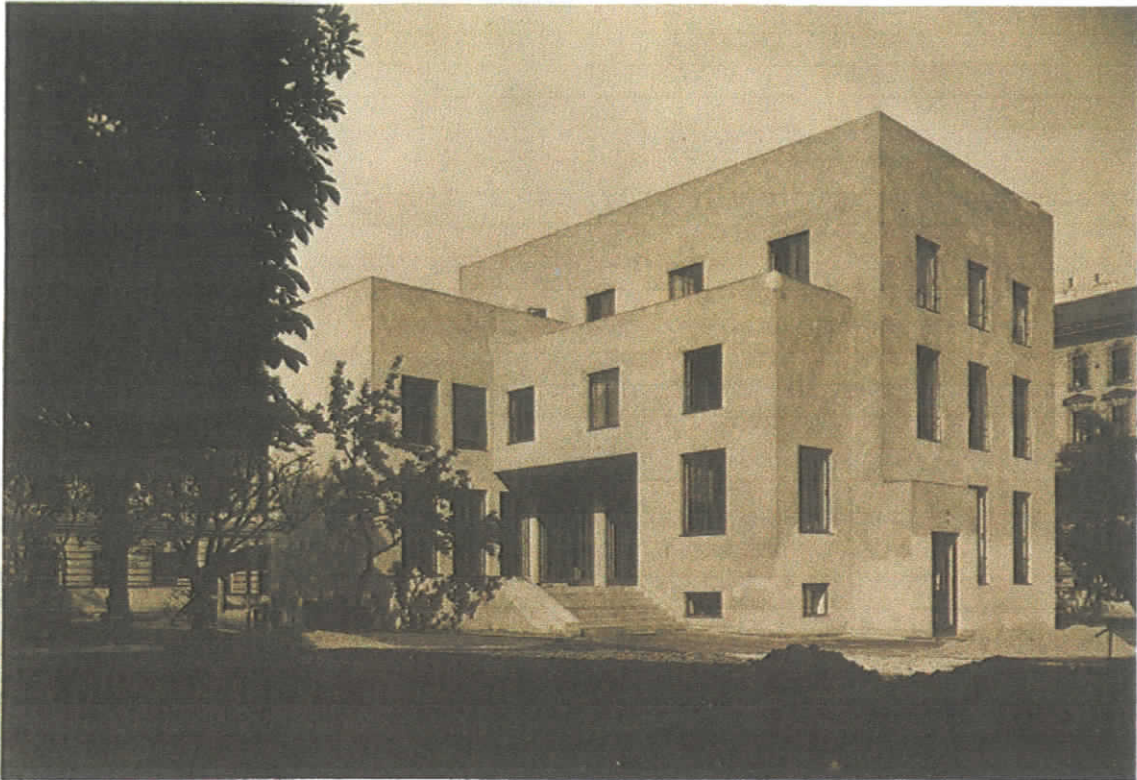
12



- 11 Postal de Ludwig Wittgenstein para Adolf Loos que mostra a vila e a escola onde ele foi professor, Setembro 1925.
- 12 Gustav Klimt, Margaret Stonborough - Wittgenstein, óleo sobre tela, 180 x 90 cm, 1905.
- 13 Ludwig Wittgenstein, Margaret Stonborough e Arvid Sjögren visitando o Wiener Werkbundsiedlung.

13

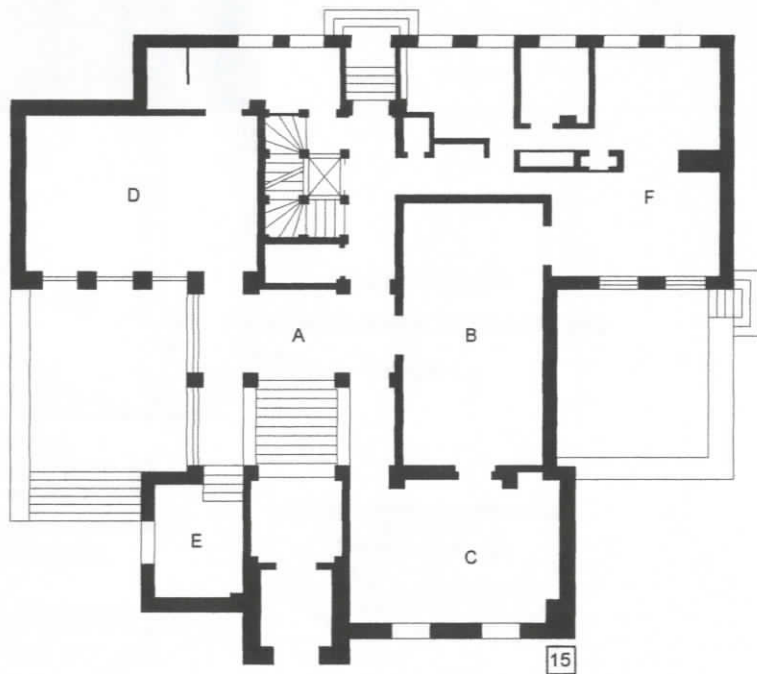




14

14 Vista sul da Kundmanngasse,
Primavera de 1929.

15 Planta do piso térreo.

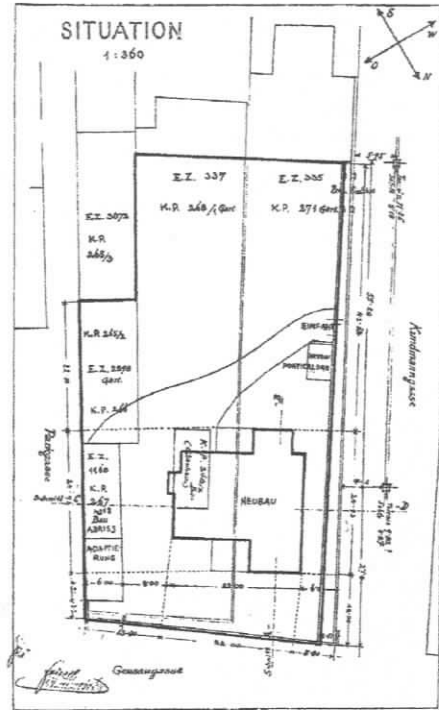


15

- A - Hall.
- B - Salão Principal.
- C - Sala de estar.
- D - Sala de refeições.
- E - Sala de pequenos almoços.
- F - Aposentos de Gretl e sala de estar.



16



17

18

WIEN, 2.C.I. 1928.

Mag.-Abt. 56- 3777 19 28.

Genehmigt
 Vom Wr. Magistrat, Abtg. 56
 im selbständigen Wirkungsbereich
 am 11. April 19 28.

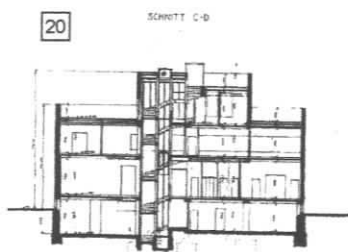
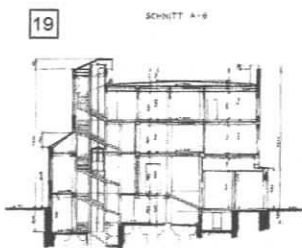
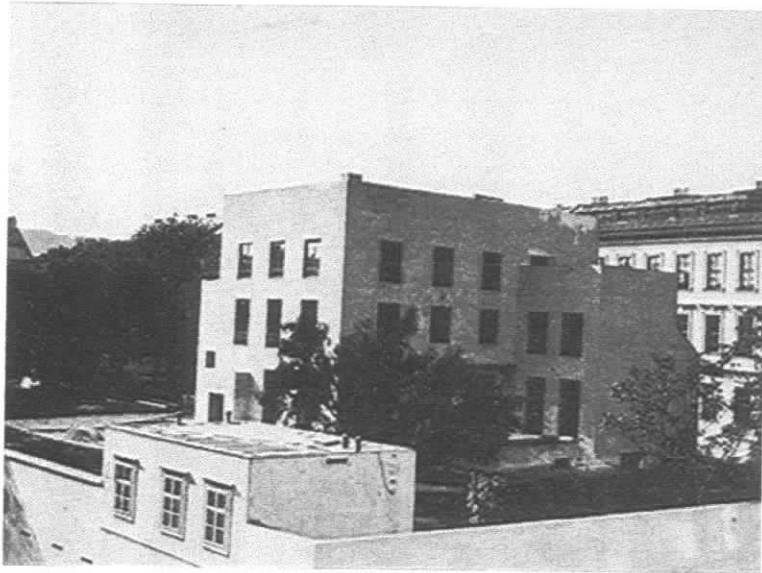
Der Abteilungsvorstand:
J.V. Engelmann
 16. 4. 28

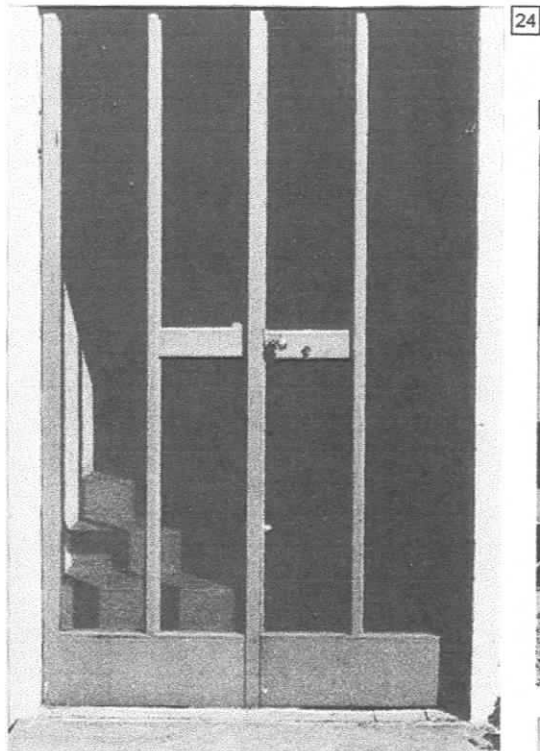
EIGENTÜMER:
 für FRAU MARGARETE STONBOROUGH
Margaret Stonborough

DR. ENGELMANN & LUDWIG WITTEGOSTEN
 Architekten
 Wien, St. Radegund, 24.
L. Wittgenstein
 treckenfeldt.

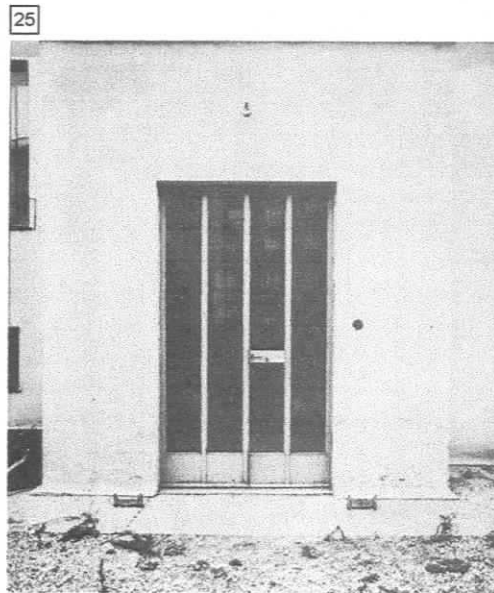
- 16 Vista aérea do lote onde está implantada a Kundmannngasse.
- 17 Planta de implantação.
- 18 Pormenor da capa do projecto de 1928 assinada por Engelmann e Wittgenstein.

- 19 Corte Longitudinal.
- 20 Corte Transversal.
- 21 Alçado Sudeste.
- 22 Alçado Norte.
- 23 Alçado Noroeste.

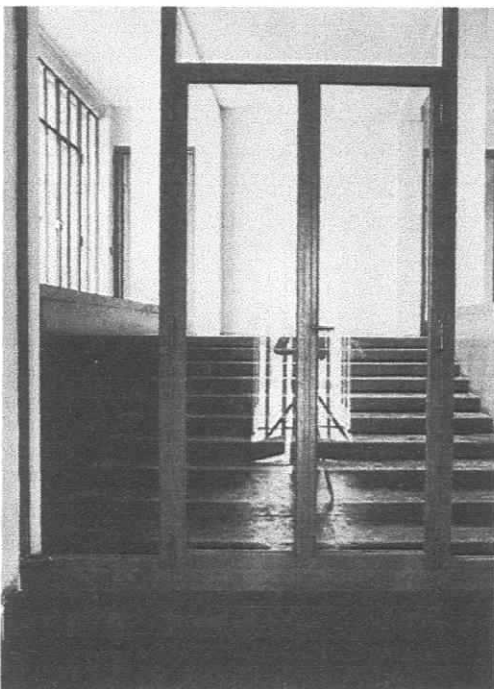




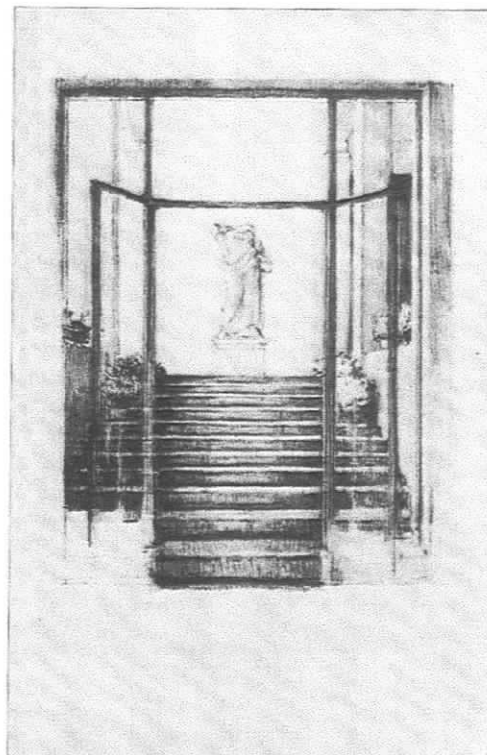
24



25

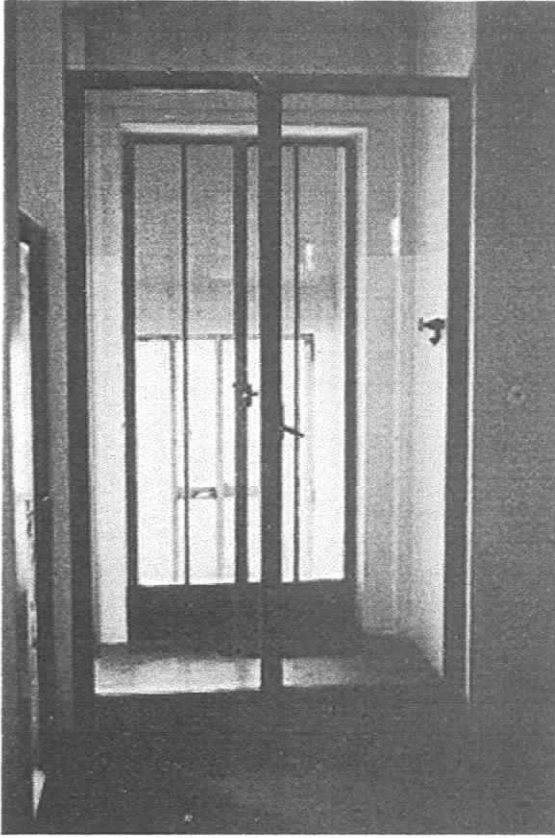


26

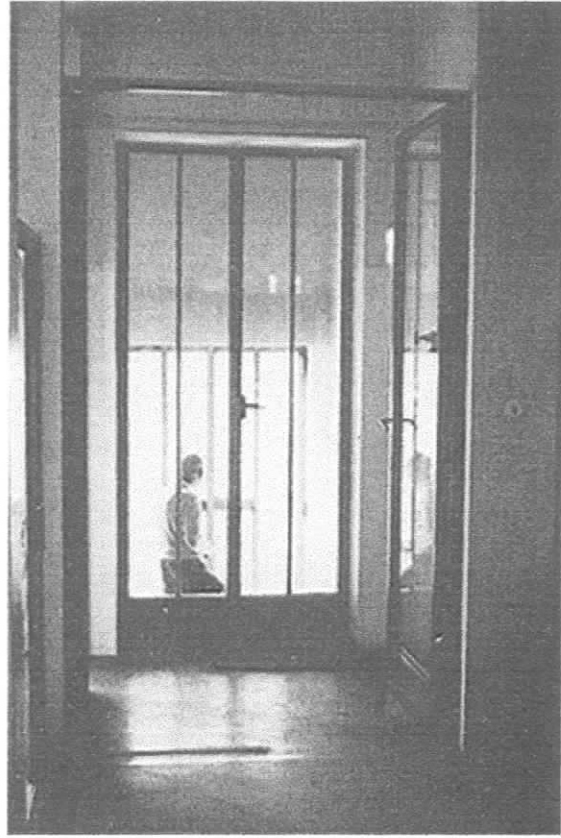


27

- 24 Entrada de serviço. O puxador e a fechadura não são os originais, embora a posição original tenha sido mantida. A entrada principal, no lado oposto do edifício, possui o mesmo desenho, mas com uma altura mais alta.
- 25 Entrada principal. Destaca-se cerca de 90 centímetros do plano do alçado sul.
- 26 Vista do vestíbulo para o Hall.
- 27 Hall. Desenho de Hermine Wittgenstein do início dos anos 30.

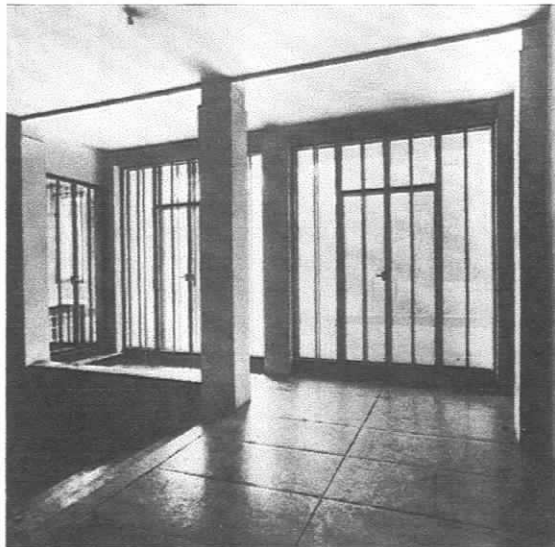


28

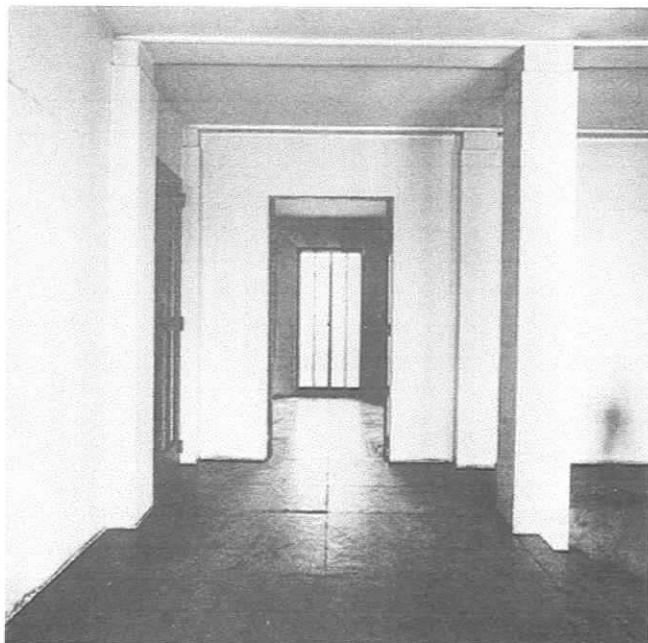


29

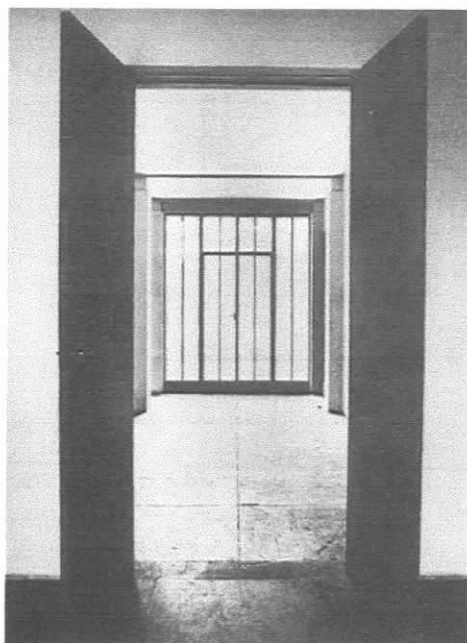
- 28-29 Entrada de serviço. À esquerda a porta de vidro para o elevador. Entre a primeira e a segunda porta de vidro, o acesso a um quarto de serviço e à cave.
- 30 Hall. Escadas com paredes envidraçadas que dão para o terraço. Devido às condições climáticas foi necessário utilizar janelas duplas.



30

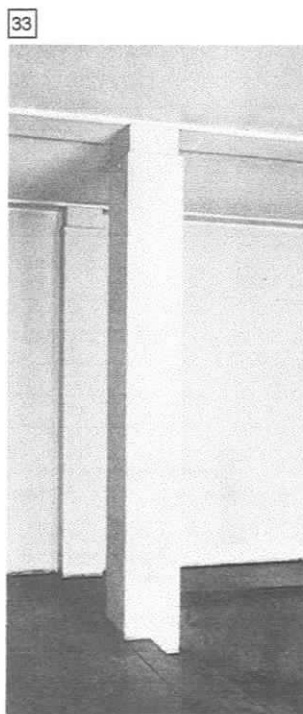


31

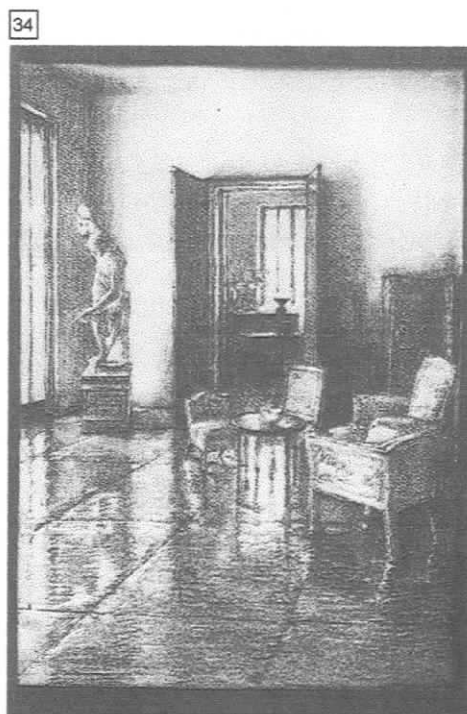


32

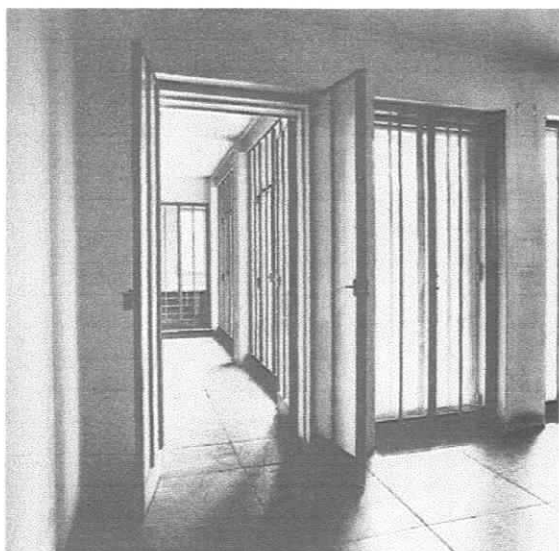
- 31 Vista do hall para o salão.
- 32 Vista do salão para o hall.
- 33 Coluna e meia coluna no hall.
- 34 Salão tal como foi mobilado por Gretl. Desenho de Hermine Wittgenstein do início dos anos 30.



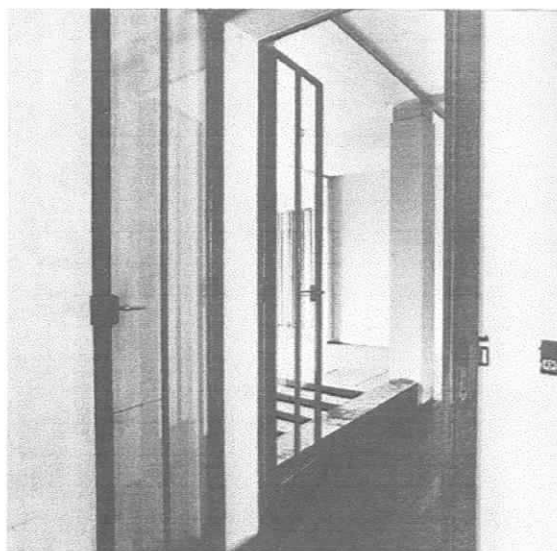
33



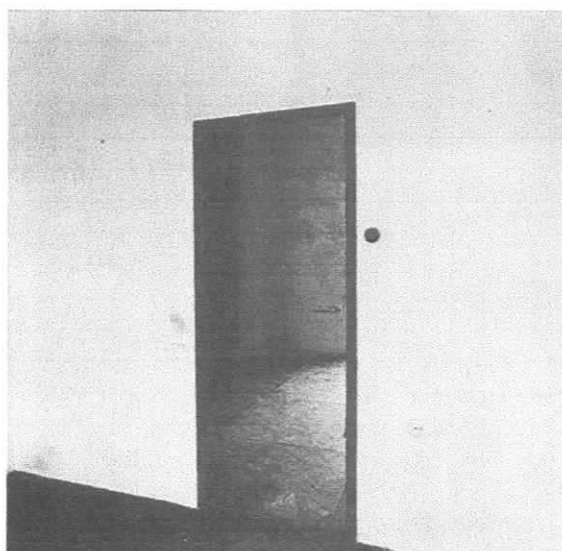
34



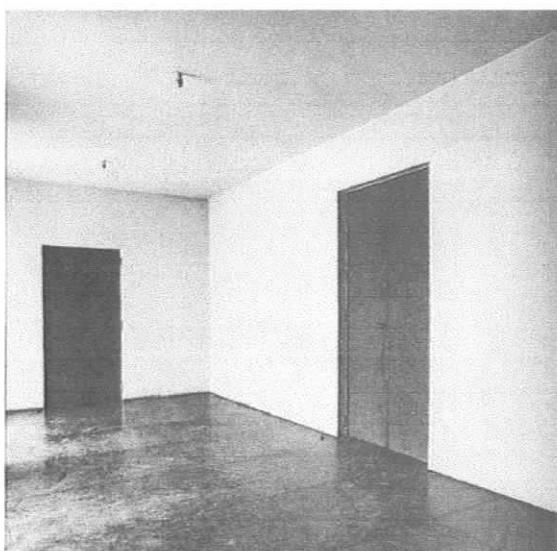
35



36



37

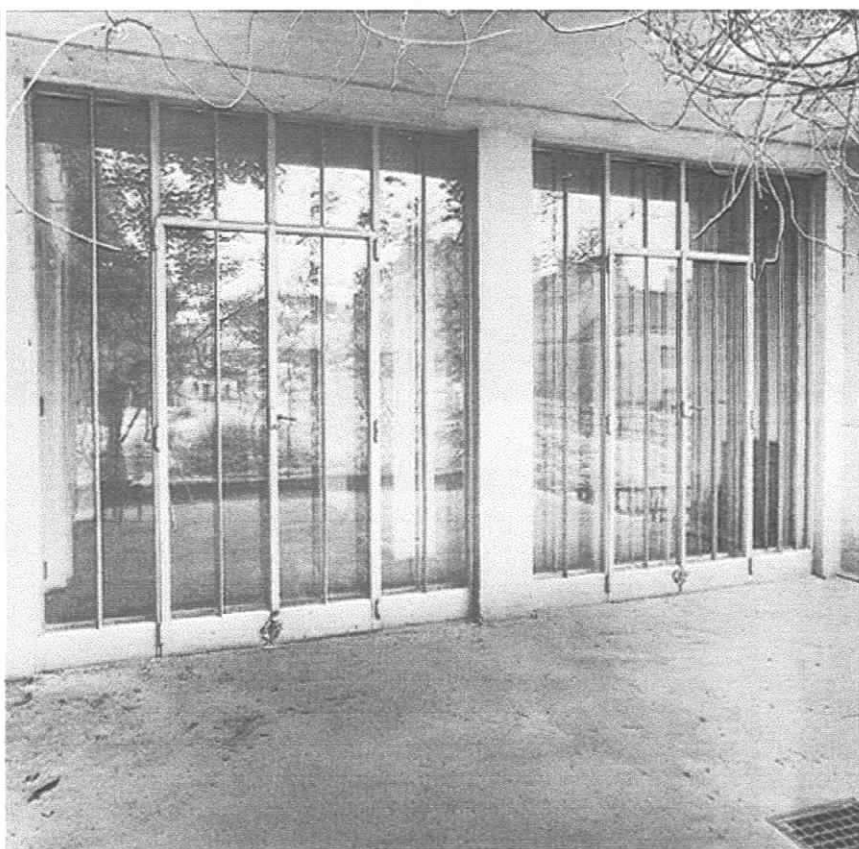


38

- 35 Vista da sala de jantar para o hall.
Ao fundo é visível a porta da copa que se situa alguns degraus acima do nível do piso do hall.
- 36 Vista da sala de estar para o hall.
À excepção da porta para a copa, todas as portas de vidro no hall (para a sala de jantar, para as escadas e para a sala de estar) são duplas e abrem nos dois sentidos.
- 37 Porta de espelho no quarto de Gretl.
Esta porta abre-se para uma passagem que possui outra porta igual colocada simetricamente na parede oposta.
- 38 Salão. À esquerda, a porta para a sala de estar.
À direita, a porta para o hall. Foi o tecto deste salão que Wittgenstein mandou subir 3 cm depois do edificio estar concluído.

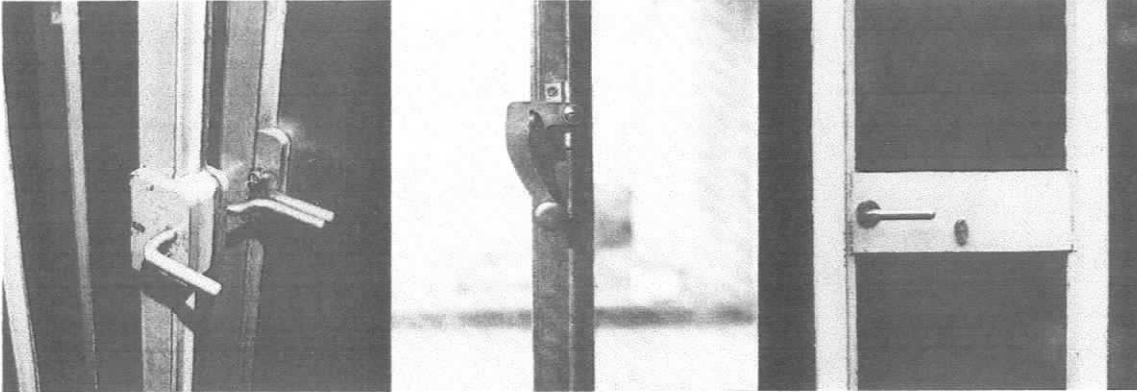


39



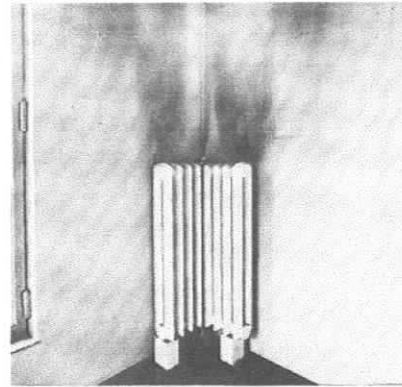
40

- 39 Sala de jantar.
A porta mais à esquerda dá para o hall.
- 40 Terraço sul.
A parede envidraçada está recuada em relação ao plano do alçado.

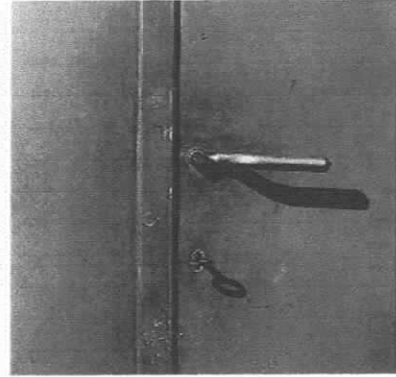
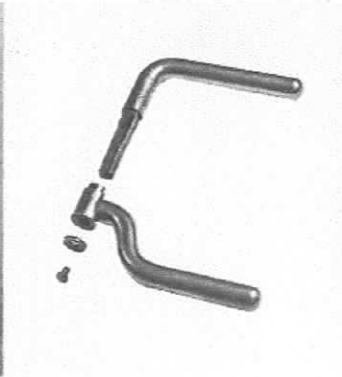
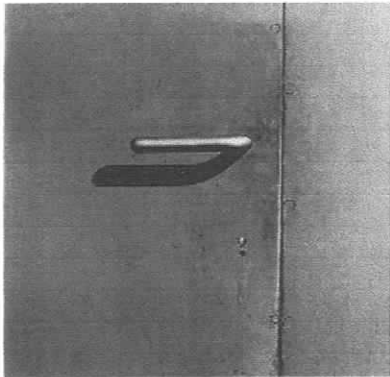


41 - 42 - 43

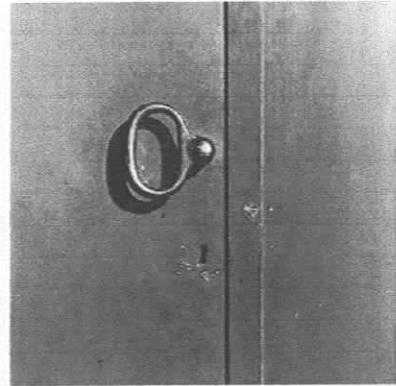
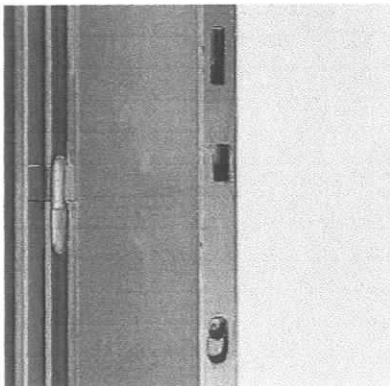
44



- 41 - 43 Puxadores das portas exteriores.
 44 Radiador na copa. Os radiadores desenhados por Wittgenstein foram usados nas divisões que não eram servidas pelo sistema de aquecimento central.
 45 - 47 Puxador das portas interiores.
 48 - 50 Alguns pormenores típicos das portas interiores.



45 - 46 - 47



48 - 49 - 50

Bau Palais Montbrun Wien 10.11.1928

An die
Firma M. Weber & Co
in Wien

Es geht Ihre Arbeit auf unserem
Bau dem Gute nach ist es uns
Pflicht + Dankpflicht Ihnen Dank +
Anerkennung für Ihre hervorragende
Leistung auszusprechen. Ich kann
sagen, daß es ohne Ihre Arbeit nicht
alles geworden wäre, der Bau in der
Dauer mit sonstigen Schwierigkeiten + prob.
gerüsteten Schwierigkeiten. Es ist meine
Überzeugung, daß diese Firma in Wien
niemals gewesen wäre das was es

51

fordern konnte, in ähnlicher Weise zu
erfüllen. Und zwar liegt dies zumeist
an der ausgezeichneten geschulten Tätigkeit
Arbeitern, wie sie nur in dieser Qualität
& Menge von keiner anderen Fabrikfirma
hätten zum Verfügung gestellt werden
können, zweitens aber an der besten
gültigen Leistung von Firma durch
Herrn Ing. Ferdinand Kury, der sein
ausserordentliches Wissen & Können
mit einer ebenso außerordentlichen
Bereitschaft in den Dienst des Auf-
trages stellt. - Auf hergewöhlicher
& zwar vor allem für den Bau 7 von
sich aber auch die Gewissenhaftigkeit
& Verlässlichkeit Ihres Betriebes,
zwei Eigenschaften, die Ihnen zum Nutzen
& Ihren Kunden zum Wohlherzuche
mit dem Ausdruck vorzüglichen Hochachtung
grüßte ich Sie herzlich
Ludwig Wittgenstein



52

- 51 Carta de Wittgenstein a agradecer à companhia M. Weber e Co. pela qualidade dos trabalhos de serralharia.
- 52 Quarto das crianças. Desenho de Hermine Wittgenstein.



53 Wittgenstein em 1929, um ano depois de ter sido concluída a construção da Kundmannngasse.

53

2. Recepção e Interpretação da obra de Wittgenstein.

A história da recepção da obra de Wittgenstein é, provavelmente, a história dos equívocos criados a partir dos seus “desencontros” com aqueles que, afinal, mais contribuíram para a divulgação da sua obra. Não só porque a edição dos seus textos póstumos foi colocada sob a responsabilidade de pessoas que desempenharam um papel decisivo na evolução da interpretação da sua filosofia, mas principalmente porque a grande maioria dos seus comentadores preferiu olhar para os mitos resultantes da sua associação com Russell e o Círculo de Viena em vez de analisar as diferenças que o distinguiam da filosofia analítica e do positivismo lógico.

Em 1921, ano em que o *Tractatus* foi publicado pela primeira vez, existia um lugar onde todas as regras que governavam as estruturas internas das coisas se juntavam. Esse lugar era a matemática – a língua universal em que tudo podia ser traduzido. Nessa época acreditava-se na fantasia semântica daquilo que Wittgenstein chamava de «ciência natural absoluta», isto é, a ideia de que a ciência podia ser concebida como a soma de todas as realidades ou como uma totalidade de imagens logicamente isomorfas em relação ao mundo. Nesse sentido a história da ciência – como escreve Arthur Danto – podia ser interpretada como uma progressiva diminuição da distância entre representação e realidade: «uma história otimista, em que existiam razões para se pensar que os últimos redutos do desconhecido viriam, pouco a pouco, à luz do dia, e que tudo podia finalmente conhecer-se, do mesmo modo que, na pintura, tudo acabaria por poder mostrar-se.»¹

Esta orientação estava de acordo com um dos tópicos mais sedutores da modernidade nas primeiras décadas do século XX – a ideia de que o motor dos nossos pensamentos e do nosso comportamento era algo que, na verdade, está escondido de nós. Os vários métodos experimentais e analíticos desenvolvidos por Freud, Nietzsche e Marx são as expressões mais eloquentes deste profundo desejo de descobrir aquilo que permanece escondido no “eu”, na cultura, na economia e na linguagem.

¹ Arthur Danto, *El Final del Arte. in El poseante*, Madrid, 23-25 (1995) p. 34.

O primeiro pensamento de Wittgenstein é também uma expressão desta vontade: ao fornecer uma explicação da estrutura lógica que governa a linguagem e o seu poder representativo de denotação, Wittgenstein estava a delinear os limites dessa mesma linguagem, mas, ao dizer que a ética e a estética pertenciam ao reino do indizível, estava a afirmar a existência de algo que permanece fora do nosso alcance cognitivo. Apesar disso, a sua doutrina e os seus métodos analíticos constituíram um recurso intelectual importante para essa orientação científica que, nesse momento, também se começava a impor no campo da filosofia. Quando o *Tractatus* foi publicado pela segunda vez, em 1922, foi considerado, pelos futuros elementos do *Círculo de Viena* (*Wiener Kreis*), como a obra filosófica que fornecia, finalmente, os “instrumentos lógicos” que o “neo-positivismo” (que despertava nesta altura) necessitava para legitimar o conhecimento científico perante a metafísica tradicional.

Apesar de Wittgenstein ter afirmado que muitos dos problemas da história da filosofia estavam contaminados por uma “doença” que só poderia ser combatida com a análise lógica da linguagem, não nos podemos deixar de surpreender com a dimensão transcendental que atribui à ética e à estética. Nesse sentido, o *Tractatus* era muito mais uma promoção da metafísica do que um anúncio da sua morte. Uma ideia que Wittgenstein quis deixar bem clara quando se referiu à metafísica “como uma das produções mais nobres do espírito humano.”²

De facto, Rudolf Carnap e os seus colegas estavam longe de imaginar que, na sua síntese final, o *Tractatus* era uma obra que devia mais ao transcendentalismo de Schopenhauer e à crítica da linguagem que dominava a atmosfera cultural vienense no virar do século, do que ao realismo das filosofias de Frege e de Russell. No entanto, apesar de Paul Engelmann³ ter confirmado a dimensão transcendental do *Tractatus* e dos seus familiares terem testemunhado as suas preocupações místicas, esta dimensão foi sendo suplantada pela interpretação feita pelo *Círculo de Viena* e pela imagem que essa leitura criou junto dos meios académicos ingleses e americanos. Uma imagem que se impôs ao longo do tempo e que acabou por permitir que a sua obra fosse sendo associada, quase exclusivamente, à filosofia de tradição anglo-saxónica. Wittgenstein ficou, deste modo, numa posição ambígua face às duas correntes dominantes na filosofia contemporânea

² Wittgenstein, *Conversations with Drury, in Personal Recollections*, Oxford, 1981, apud Jean-Pierre Cometti, *La Maison de Wittgenstein*. Paris, 1998, p. 81.

³ Cf. Paul Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein. With a Memoir*. Oxford, 1967.

ocidental, não obstante o seu carácter antitético: a filosofia analítica, por um lado, e a fenomenologia e o existencialismo, por outro.⁴

Mais do que constatar um possível conflito entre tradições filosóficas diferentes, é necessário analisar os vários quadrantes de recepção e ver como as obras de Wittgenstein se foram constituindo enquanto objectos de interpretação. No caso particular do *Tractatus* importa ver, como salientam Janik e Toulmin, «como é que um documento escrito como sendo o estágio final e definitivo da filosofia “transcendental” pós-kantiana, no sentido em que procura libertar a ética de qualquer empirismo de inspiração científica, foi usado precisamente para justificar a reintrodução desse sistema empirista pelo Círculo de Viena».⁵

A Crítica Filosófica da Linguagem.

Apesar das questões relacionadas com o *significado* e com o *sentido* terem estado sempre presentes na história da filosofia, foi com a *Crítica da Razão Pura* de Kant que os problemas da linguagem foram trazidos para o centro do debate filosófico. Nos cem anos que se seguiram à sua publicação em 1781, as questões acerca do simbolismo das palavras tornaram-se numa presença constante na reflexão filosófica, mas até à última parte do século dezanove, os problemas da filosofia da linguagem permaneceram numa posição secundária face aos tópicos de qualquer teoria filosófica do conhecimento; a linguagem continuou a ser apenas um instrumento pelo qual o conhecimento, uma vez formado, obtinha expressão. Foi só nas últimas décadas do século XIX, que o problema da linguagem foi trazido para primeiro plano, quando a sua capacidade de nos dar conta da “realidade” começou a ser questionada.

Kant tinha-se empenhado na compreensão da natureza e dos limites da razão humana com o objectivo de distinguir as esferas do legítimo e do ilegítimo no seio da actividade filosófica. Convicto de que previamente a uma teoria do ser (a uma ontologia)

⁴ A propósito da dimensão transcendental que a ética possui no *Tractatus* e da posição peculiar que Wittgenstein ocupa no panorama da filosofia contemporânea vale a pena transcrever esta passagem de um ensaio que Cristina Grácio dedicou à análise do papel que a ética desempenha nos sistemas filosóficos actuais: “A atitude objectivista e instrumental da filosofia analítica relativamente à ciência e à linguagem é acompanhada por uma pretensão à neutralidade axiológica, relegando os valores e as decisões éticas para o campo “subjectivo”. A corrente “existencialista da fenomenologia e da hermenêutica” rejeita o instrumentalismo cientista da filosofia analítica e à explicação objectivista opõe a compreensão, mas dá o seu assentimento à consideração das decisões éticas como não susceptíveis de fundamentação racional. Assim estas duas correntes caucionam-se mutuamente na sustentação de uma mesma posição. A impossibilidade de fundamentar racionalmente a ética.” (Cf. Cristina Grácio, *Ética*, in M. M. Carrilho, dir., *Dicionário do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa, 1991, p.95.)

⁵ Cf. Allan Janik et al, *Wittgenstein's Vienna*, Chicago, 1996, pp. 208-209.

ou a uma exposição de primeiros princípios (a uma metafísica) tinha necessariamente de haver lugar para uma completa elucidação dos instrumentos com os quais qualquer saber se constituía⁶, empreendeu uma filosofia crítica cujos critérios distintivos acabaram por dominar gradualmente os problemas da filosofia e da ciência. Assim, à medida que se foi percebendo que os limites ou fronteiras da "razão" também eram, implicitamente, os limites da linguagem, estas preocupações críticas foram sendo transferidas para o campo da linguagem, porque o problema da definição dos limites da razão pressupunha implicitamente a crítica da linguagem enquanto meio capaz de representar os factos do mundo face à sua exterioridade em relação ao sujeito.

O termo alemão *Sprachkritik*, surgido no contexto neo-kantiano que se viveu na Alemanha e na Áustria ao longo do século XIX, sintetiza uma linha de investigação crítica que tem como base o criticismo iniciado por Kant. À semelhança do programa de Kant, o termo *Sprachkritik* contém os dois sentidos de "crítica"; o sentido ideal e o sentido prático; isto é, significa a crítica da linguagem por referência a um estado ideal, mas também uma crítica radical da sua efectividade. Segundo George Steiner⁷, o programa desta investigação, que foi exposto por Fritz Mauthner, em 1899, no seu livro *Contribuições para uma Crítica da Linguagem (Beiträge zu einer Kritik der Sprache)* e que teve continuidade no trabalho dos físicos Ernst Mach e Heinrich Hertz, culmina com a publicação do *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, em 1922. Esta relação já tinha sido analisada em 1973 quando Allan Janik e Stephen Toulmin publicaram o livro *Wittgenstein's Vienna*. Nesse estudo, estes autores mostram que a formação filosófica de Wittgenstein foi determinada, em grande parte, pela "crítica filosófica da linguagem" que estava em acção em Viena cerca de quinze anos antes do *Tractatus* ter sido escrito.⁸

Não pretendemos discutir até que ponto o meio social e cultural determina directamente a obra de um autor. Aliás, estamos convictos de que a importância da obra de Wittgenstein supera qualquer influência que possa estar na sua origem, mas, como demonstraram Allan Janik e Stephen Toulmin, não é possível ignorar a importância que o clima de fim de século e as actividades desenvolvidas por alguns dos principais actores em cena em Viena, tiveram na sua formação. Tiago de Oliveira, na introdução da versão portuguesa do *Tractatus Logico-Philosophicus* reitera esta questão. Apesar de valorizar a originalidade do pensamento de Wittgenstein em detrimento de um enquadramento histórico dos seus problemas, este autor salienta a importância inegável que a leitura do

⁶ Cf. António Marques, *O essencial sobre metafísica*, Lisboa, 1987, pp. 57-58.

⁷ Cf. George Steiner, *Real Presences*, trad. port. *Presenças Reais*, Lisboa, 1993, p. 103.

“contexto cultural” tem de ter em qualquer interpretação do conteúdo filosófico do *Tractatus*:

“Na Áustria (e ligado talvez ao pensar de Mach, como ao de Hertz) ou algures, no nosso século, por altura análoga, teria de surgir alguém que viria a apresentar grande parte do filosofar do «Tractatus», à parte o tom pessoal do filósofo que cada um tem: o tempo estava maduro!”⁹

O Problema da Representação.

A discussão que ocorria em Viena girava em torno da noção de “representação” tal como tinha sido posta em circulação por Kant e por Schopenhauer. Apesar de estar em desacordo com o empirismo sensacionista que prevaleceu no século dezoito, Kant não se refugiou na posição do racionalismo extremo. Kant concordava com a necessidade de ligar o conhecimento à experiência (concebida como os conteúdos sensoriais da consciência) mas insistia que isso não implicava que todo o conhecimento fosse um resultado da intuição sensorial.¹⁰ No seu entender, a ordem aparente do mundo (temporal, espacial e causal) dependia muito mais da estrutura cognitiva da nossa mente do que qualquer experiência sensorial. Portanto, em vez de iniciar a sua análise filosófica do conhecimento com impressões sensoriais em bruto, tal como fizeram os empiristas, Kant tratou os dados básicos da experiência como “representações” sensoriais estruturadas desde o início. O que as coisas eram em si mesmas, além de fenómenos, era algo a que, irremediavelmente, o sujeito nunca teria acesso visto que nunca poderia desligar-se das suas formas de conhecer. Com a valorização do papel da razão na aquisição e justificação do conhecimento em detrimento da experiência sensorial, Kant inverteu os papéis que até aí tinham sido atribuídos ao sujeito e ao objecto. De ora em diante são os objectos que têm de se conformar ao conhecimento do sujeito e não o contrário, porque as nossas formas de intuir sensivelmente (espaço e tempo) e de pensar (categorias do entendimento) são elas próprias a forma pela qual as coisas nos aparecem.

Na *Crítica da Razão Pura*, Kant distingue três tipos de conhecimento: *analítico a priori*, que é exacto e verdadeiro mas que apenas torna claro o que está contido nas definições

⁹ Allan Janik, et al, *Wittgenstein's Vienna*, op. cit., p.167.

¹⁰ J. Tiago de Oliveira, *Alguns comentários sobre o «Tractatus» in Wittgenstein, Tratado Lógico-Filosófico / Investigações Filosóficas*, Lisboa, 1995, XI-XXXII.

¹¹ Um dos principais problemas do empirismo consistia em acomodar a maneira pela qual o pensamento não se limita a derivar o conhecimento da experiência, fornecendo-nos antes categorias com as quais o organizamos. A necessidade de uma tal adição (e a sua legitimidade) será o tema central do programa crítico de Kant.

iniciais do julgamento; *sintético a posteriori*, que fornece informação sobre o mundo apreendido pela experiência, mas que está sujeito aos erros dos sentidos, e o *sintético a priori*, que é descoberto pela intuição pura e é simultaneamente exacto e verdadeiro porque expressa as condições necessárias que a mente impõe a todos os objectos da experiência. No final, depois de explicar exhaustivamente as diferenças que distinguem estes tipos de conhecimento, Kant estabelece dois usos para a razão humana: um uso teórico e um uso prático. De acordo com as noções apresentadas na *Crítica da Razão Pura*, podemos dizer que a razão legisla sobre a experiência sensível – a esfera dos factos – na sua função teórica ou especulativa, e legisla sobre si própria enquanto causa da acção – a esfera dos valores – na sua função prática.¹¹

Ao enfatizar o papel que as “formas de conhecer” tinham na estrutura do conhecimento, Kant alterou implicitamente o papel até então atribuído à linguagem, uma vez que as “formas de conhecer”, que determinam a estrutura epistémica das nossas experiências sensoriais, só podem ser expressas nos termos usuais da gramática da lógica.

Schopenhauer deu continuidade a estas ideias ao aceitar que os fenómenos existiam apenas enquanto percepções i.e., enquanto “representações”. Ele olhava o mundo dos sentidos como uma mera aparência, mas, ao contrário da maioria dos seguidores de Kant, fixou-se na “coisa em si” e identificou a vontade como a única realidade do mundo. O título do seu segundo livro – *O Mundo como Vontade e como Representação* – é a expressão mais resumida da nossa dupla condição de agentes tanto de conhecimento como de acção. Para Schopenhauer, o mundo existe só como representação, isto é, existe apenas em relação com a consciência. A representação [*Vorstellung*], a imagem mental da nossa percepção, que é entendida como uma experiência concreta, intuitiva, e não como um conceito, é apresentada como o primeiro facto da consciência, relegando para segundo plano o sujeito e o objecto.¹² Os objectos existem apenas enquanto são conhecidos; os sujeitos existem apenas enquanto conhecedores. Fora deste contexto, nada pode ser dito. Sujeito e objecto são os limites recíprocos do mundo como representação. O mundo objectivo, o mundo como representação, não é o único lado do mundo mas apenas o seu lado exterior. O lado mais profundo do mundo, a sua essência, a “coisa em si”, é aquilo que Schopenhauer identificou como vontade. No entanto, esta vontade não está limitada à acção voluntária. Para Schopenhauer a essência de todas as

¹¹ Cf. Anthony Kenny, *A Brief History of Western Philosophy*, trad. port. *História Concisa da Filosofia Ocidental*, Lisboa, 1998, pp. 326-327.

aparências materiais é uma única vontade universal. Toda a actividade experimentada do ser é vontade, incluindo as funções fisiológicas inconscientes. As representações, os pensamentos, enquanto instrumentos de desejo, já são adjectivações da vontade; são como ferramentas que permitem ao homem satisfazer as necessidades da sua estrutura física, uma vez que uma das funções do pensamento é satisfazer as nossas necessidades biológicas. Neste sentido, as representações estão ao serviço da vontade.¹³

Para Schopenhauer o que acontece no mundo "exterior" é menos importante do que a questão existencial "interna" relativa ao "que cada um é". Levado ao seu extremo, a perspectiva de que o "interior" tem prioridade sobre o "exterior" torna-se solipsismo, i.e., a negação de que existe qualquer realidade fora de nós próprios.

Apesar de Wittgenstein ter sido fortemente influenciado por Schopenhauer na sua juventude, ele abandonou o idealismo transcendental de *O Mundo Como Vontade e Representação (Die Welt als Wille und Vorstellung)* quando adoptou o realismo conceptual de Russell e Frege. No entanto, regressaria a Schopenhauer numa fase crítica da composição do *Tractatus*, quando acreditava que tinha atingido um ponto onde o idealismo e realismo coincidiam:¹⁴

"A lógica enche o mundo; os limites do mundo são também os seus limites. Assim não se pode dizer em lógica: "no mundo há isto e isto, mas não aquilo". Aparentemente isso pressuporia a exclusão de

¹³ Cf. *idem*, p.374.

¹⁴ Cf. Allan Janik, et al. *Wittgenstein's Vienna*, op. cit., pp.151-154. É a vontade, enquanto natureza interna de cada ser, que assume, no espaço e no tempo, a aparência do corpo. Na realidade, diz Schopenhauer, a totalidade do corpo não é mais do que vontade objectivada. A acção do corpo é um acto de vontade que se tornou perceptível, é vontade que se tornou visível, que se tornou representação. Cada um de nós conhece-se quer como objecto, quer como vontade; e é esta a chave para a natureza de todos os fenómenos naturais. A natureza interna de todos os objectos deve ser a mesma do que aquela a que, em nós mesmos, chamamos "vontade". Além da vontade e da representação nada mais conhecemos. Schopenhauer distingue diferentes graus de vontade, mas só os mais elevados são acompanhados por conhecimento e autodeterminação. A "vontade de viver" constitui a natureza intrínseca de todas as coisas, mas só nos graus de vontade mais elevados da vontade é que a individualidade ocupa uma posição proeminente; cada homem tem uma forte personalidade individual. Tal como afirma Anthony Kenny, finalmente encontramos aqui, aquilo que Kant procurou em vão: "todas as representações são existências fenomenais, só a vontade é uma coisa-em-sí". (Cf. Anthony Kenny, *História Concisa da Filosofia Ocidental*, op. cit., p.374-375). Schopenhauer alia esta doutrina a um pessimismo extremo porque, no seu entender, a obediência aos ditames da vontade conduz necessariamente à ilusão e ao sofrimento. A tragédia da vida resulta da natureza da vontade, que constantemente impulsiona o indivíduo em direcção à satisfação de objectivos sucessivos que, no entanto, nunca podem fornecer satisfação permanente para a actividade infinita da "força de viver". Enquanto a nossa consciência estiver preenchida pela nossa vontade, nunca podemos ter felicidade ou paz; podemos, no melhor dos casos, alternar entre a dor e o tédio, mas nunca seremos capazes de fugir à escravidão da vontade. No terceiro livro da sua obra principal, Schopenhauer expõe uma forma de escapar à tirania da vontade através da experiência estética que: "consiste, numa grande extensão, no facto de que, quando entramos no estado de pura contemplação, somos elevados por um momento acima de todo o querer, acima de todos os desejos e cuidados; somos, por assim dizer, libertos de nós mesmos" (Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung [O Mundo como Vontade e Representação]*, apud Allan Janik, et al., op. cit., p. 157). Todavia, a libertação oferecida pela contemplação estética é apenas temporária. A actividade da vontade apenas pode ser parada com uma atitude de resignação, na qual a razão governa a vontade até cessar essa luta. O que a vontade quer é sempre vida; logo, se quisermos renunciar à vontade, devemos renunciar à vontade de viver. Solução? – o ascetismo, a renúncia completa da vontade. Nenhuma expressão positiva deste sentimento é possível; por isso a ética de Schopenhauer culmina numa experiência mística.

certas possibilidades, o que não pode ser o caso, uma vez que a lógica iria para lá dos limites do mundo, como se também deste lado lhe fosse possível considerar aqueles limites. Aquilo que não podemos pensar, não podemos pensar; também não podemos dizer aquilo que não podemos pensar." (...) "esta observação é a chave para a decisão do problema de saber até que ponto o solipsismo é verdadeiro. O que o Solipsismo quer dizer é correcto mas não se pode dizer: revela-se a si próprio. Que o mundo é o meu mundo revela-se no facto de os limites da linguagem (da linguagem que apenas eu compreendo) significarem os limites do meu mundo." (...) "Eu sou o meu mundo."¹⁵

Quando entrou em circulação, o termo "representação" continha duas noções relacionadas que não estavam claramente distintas. Por um lado, possuía um sentido "sensorial" ou "perceptivo" que estava associado ao termo alemão *Vorstellung*, geralmente usado pelos filósofos alemães para denotar uma imagem mental ou os dados dos sentidos e que era usado no sensacionismo do físico e filósofo austríaco Ernst Mach. Por outro, estava associado à palavra *Darstellung*, tal como era utilizada na mecânica do físico alemão Heinrich Rudolf Hertz. Ernst Mach, que estudara o fenómeno psicológico da sensação e das percepções, tinha chegado à conclusão que as sensações e os seus padrões de ocorrência constituíam os únicos dados e a única ontologia que podíamos compreender¹⁶. A sua posição era uma visão extremada da ênfase colocada pelo empirismo na prioridade da experiência porque no seu entender todo o conhecimento (as concepções abstractas, as ideias e as representações), podia ser reduzido aos dados dos sentidos. No entanto, Mach opunha-se a qualquer tipo de especulação metafísica porque entendia que a metafísica conduzia à ofuscação da ciência devido às suas semelhanças com o misticismo. No seu ponto de vista o trabalho da ciência devia restringir-se a uma descrição simples e económica dos fenómenos que podiam ser percebidos pelos sentidos.¹⁷

Hertz, ao contrário de Schopenhauer e de Mach, optou por empregar a palavra *Darstellung* em vez de *Vorstellung*, para se referir ao problema da representação. A palavra *Darstellung* refere-se à função do termo alemão *bild* que é o conceito central da sua teoria física e que significa literalmente "quadro" ou "imagem". Ao recorrer à palavra *Darstellung*, Hertz queria referir um tipo de "representação" que não era apenas uma

¹⁴ Muito do pensamento filosófico posterior de Wittgenstein sobre o eu é uma tentativa de afastar o fantasma desta perspectiva, de uma vez por todas. Em particular o argumento da linguagem privada desenvolvido a partir de 1936. (Cf. Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*, New York, 1991, p. 19).

¹⁵ *Tractatus* § 5.61, § 5.62, e § 5.63.

¹⁶ Para Mach o mundo era a soma do total daquilo que surge aos sentidos. Nesse sentido ele defendia que os sonhos também eram "elementos" no mundo tal como qualquer outra classe de elementos, porque a experiência "interior" possuía a mesma natureza sensacionista da experiência "exterior".

mera reprodução das impressões dos sentidos. Como escrevem Allan Janik e Stephen Toulmin:

"Neste modo de representação, os homens não são meros espectadores passivos para quem as "representações", tal como as "impressões" humeanas ou as "sensações" machianas, apenas acontecem; pelo contrário; *darstellungen* são esquemas conscientemente construídos para conhecer."¹⁸

Hertz entendia que as "descrições" matemáticas eram o melhor meio para lidar com todos os problemas da física e atribuir uma estrutura lógica à realidade. Ao contrário das "sensações" de Mach, os elementos dessa estrutura não necessitavam de ser *derivados da* percepção porque correspondiam aos modelos dos acontecimento ou factos observados que eram "produzidos pela nossa mente."¹⁹ Comparada com as reproduções psicológicas defendidas por Mach, a solução de Hertz representava uma simplificação da explicação da experiência porque todas as referências subjectivas às "sensações" podiam ser substituídas por descrições matemáticas que, à semelhança dos *a priori* kantianos, se apresentavam como modelos da estrutura da realidade.

Apesar destas diferenças, é notório que tanto Mach como Hertz possuem uma visão kantiana da ciência. Ao tentarem delimitar o campo do ilegítimo na natureza e no método da ciência, estão ambos a seguir o programa crítico enunciado na *Crítica da Razão Pura*.²⁰ Mach chegou à sua teoria da "representação" física a partir de uma noção geral de psicofísica, depois de estudar a intuição do espaço e a organização dos sentidos. Ele acreditava que os limites, tanto da mecânica em particular como da ciência em geral, eram determinados por um processo de "redução", que relacionava os fenómenos físicos com a base de evidência dos dados dos sentidos. Ao proceder deste modo, Mach colocou a sua análise dos limites da mecânica num ponto de vista *exterior* impedindo que a exposição da sua teoria física fosse feita a partir das suas condições *interiores*.²¹

¹⁷ Cf. Allan Janik, et al. *Wittgenstein's Vienna*, op. cit., p.134.

¹⁸ Cf. *idem*, p.140.

¹⁹ H. R. Hertz, *Principles of Mechanics*, apud Allan Janik, et al., op. cit., p.140.

²⁰ Cf. *ibidem*. Na sua concepção básica o sistema destes dois físicos é kantiano. Nos *Princípios da mecânica*, Hertz discute o problema de como entender o misterioso conceito de força tal como era usado na física Newtoniana. Hertz propõe que, em vez de ser dada uma resposta directa à questão: «o que é a força», o problema deve ser resolvido reiniciando a física Newtoniana sem usar a «força» como conceito básico. «Quando estas contradições dolorosas são eliminadas», escreve ele, «a questão sobre a natureza da força não terá sido respondida; mas as nossas mentes deixarão de perguntar questões ilegítimas.»

²¹ Cf. *idem*, pp. 142-3.

Do ponto de vista da ciência, os modelos matemáticos introduzidos por Hertz marcam uma evolução sobre o aparato conceptual de Mach. As representações ou símbolos, que eram “cópias” ou “nomes” da experiência sensorial dos fenómenos mecânicos, analisados por Hertz, deixaram de ter uma fundamentação psicológica e descritiva e passaram a ter uma justificação lógico-matemática. Isto era uma grande vantagem porque era possível indicar os limites dessas experiências a partir de modelos cuja estrutura interna prescrevia a sua esfera de aplicação. Deste modo, era o próprio modelo que nos mostrava os limites de toda a experiência possível. Portanto, ao expor a sua teoria dos modelos matemáticos, Hertz definiu simultaneamente os limites da sua aplicabilidade, revelando assim uma nítida influência do criticismo kantiano.²² Para Janik e Toulmin a virtude distintiva da análise de Hertz é precisamente a de ter mostrado que o alcance de qualquer representação teórica pode ser mostrada a partir do seu interior:

“Ao contrário da análise reducionista de Mach, que relacionava todas as teorias físicas com um sistema universal de psicofísica (fundamental para a filosofia tradicional), o método de Hertz permitia que a sua teoria não fizesse apelo a princípios exteriores à própria representação. Para alguém que aprendeu a apreciar toda a força filosófica do programa crítico de Kant, isto representa um ponto importante a favor de Hertz. Não nos esqueçamos que uma das ambições centrais de Kant tinha sido “mapear” todo o espectro das fronteiras da “razão” a partir do seu interior, sem recorrer a assunções metafísicas exteriores, de modo a mostrar que a metafísica estava – falando racionalmente – relacionada com o incognoscível, porque as suas afirmações estavam para além dos limites da razão “mapeada” deste modo. Neste sentido, podemos legitimamente falar da atitude de Hertz em relação à teoria física como sendo kantiana.”²³

Esta noção de representação que vinha sendo discutida na Alemanha e na Áustria desde o final do século XIX constituiu, muito provavelmente, a base conceptual da *Teoria Pictórica do Significado* apresentada no *Tractatus*.²⁴ Mesmo sabendo que a posição de Wittgenstein se caracteriza acima de tudo por um idealismo lógico, esse não era certamente o idealismo mentalista do século XIX que encarava a realidade como uma entidade essencialmente mental. Um facto não é necessariamente um objecto mental,

²² Cf. *idem*, pp.141-2.

²³ Cf. *idem*, pp.145-4.

²⁴ O desenvolvimento intelectual de Wittgenstein está relacionado com a influência que a leitura d’ *Os Princípios da Mecânica* de Heinrich Hertz, e dos *Populäre Schriften* de Ludwig Boltzman introduziu nas suas reflexões filosóficas, enquanto estudante em Linz. Mas como refere Ray Monk, mais do que se relacionar directamente com o seu destino de engenheiro, estas leituras sugerem um interesse, não na engenharia mecânica, nem mesmo e especialmente, na física teórica, mas antes na filosofia da ciência.

apesar de produzirmos imagens dos factos para nós próprios, representando-os na nossa mente. De um ponto de vista puramente lógico, tal “imagem” representa um facto porque a sua *forma lógica* partilha alguma semelhança de estrutura com a forma lógica do próprio facto. Portanto uma imagem é uma espécie de facto que representa outro facto.

“os factos no espaço lógico são o mundo.”

“o mundo decompõe-se em factos.”

“um elemento pode ser o caso ou não ser o caso e tudo o resto permanecer idêntico.”

“fazemo-nos imagens dos factos.”²⁵

“A imagem [bild] apresenta a situação no espaço lógico, a existência e a não-existência de estados de coisas.”

“A imagem [bild] representa pictorialmente a realidade, ao representar uma possibilidade de existência e de não-existência de estados de coisas.”

“uma imagem representa uma situação possível no espaço lógico.”²⁶

As imagens são tipos de factos importantes, uma vez que são os meios pelos quais conhecemos o mundo. Mas o seu carácter mental não é fundamental para as coisas que representam, uma vez que são apenas puras construções lógicas formais. A existência não faz parte da imagem, que é apenas uma representação na mente. A imagem relaciona-se com o facto, mas não determina se um facto existe ou não. O mundo é apenas a divisão de todas as formas lógicas possíveis no verdadeiro (factos positivos) e no falso (factos negativos). O que faz *deste* mundo, um mundo de factos verdadeiros, e de um outro mundo imaginário, um mundo de factos falsos, não é algo que possamos sequer dizer, uma vez que isso é algo que está fora da lógica. O “mundo real” é simplesmente o “meu mundo.”²⁷

“existe de Facto um sentido no qual se pode falar em filosofia do eu sem ser em termos psicológicos./ O eu surge em filosofia através do facto de que “o mundo é o meu mundo”./ O eu Filosófico não é o ser humano, não é o corpo humano ou a alma humana de que trata a psicologia, mas o sujeito metafísico, o limite – não uma parte – do mundo.”²⁸

²⁵ *Tractatus*, § 1.13, 1.2, 1.21, e 2.1.

²⁶ *idem*, § 2.11, § 2.201 e § 2.202.

²⁷ *Cf. idem*, § 2.06, § 2.022-23 e § 5.62-63.

A Natureza Pragmática da Linguagem na Crítica de Fritz Mauthner.

A posição mais determinante para a crítica da linguagem, em curso em Viena no final do século XIX foi, como salientou George Steiner²⁹, a do nominalista Fritz Mauthner. Tal como todos os nominalistas, Mauthner era um céptico que duvidava da nossa capacidade de conhecer o mundo. O seu cepticismo não é novo, mas a sua aproximação à epistemologia através da linguagem é, de facto, única.

Mauthner começou por reagir ao fascínio que o uso de termos como *volk* (povo) e *geist* (espírito) começava a exercer à sua volta. O que o perturbava, acima de tudo, era a tendência que as pessoas tinham para procurar a realidade em termos abstractos e gerais. Na ciência, estes incluíam noções tão enganadoras como “força”, “leis da natureza”, “matéria”, “átomos”, “energia”; em filosofia, “substância”, “objectos”, “absoluto”; nas ideias religiosas, “Deus”, “diabo”, “lei natural”; em política e assuntos sociais, noções como “raça”, “cultura”, e “linguagem” (em particular a obsessão com a sua pureza ou profanação).

Para Mauthner, a nossa tendência para reificar abstracções era a origem de “monstros conceptuais” que estavam na origem da intolerância e da injustiça. O seu objectivo era demonstrar que, nestes casos, a reificação, sempre que assumia a existência de entidades “metafísicas”, operava segundo a ideia ilícita, que sustentava que existiam “objectos” correspondentes às “propriedades” das nossas percepções.³⁰ Ele considerava este tipo de asserções metafísicas (tal como qualquer tipo de dogmatismo) impossível de sustentar devido à natureza contingente do nosso aparelho sensorial, orientado para os aspectos físicos ou “exteriores” em vez dos psíquicos ou “internos”. Assim, enquanto defendia que a “mente” não era passível de ser conhecida, Mauthner concluía que a “verdade necessária”, isto é, o conhecimento “verdadeiro para sempre” era uma impossibilidade para o Homem.³¹

²⁸ *idem*, § 5.641.

²⁹ Cf. George Steiner, *Presenças Reais*, *op. cit.*, Cap. 3.

³⁰ Apesar de reclamar a sua influência, Mauthner entendia que Schopenhauer também se tinha tornado vítima da tentação sempre presente de reificar conceitos abstractos, permanecendo sujeito às “superstições das palavras” e afirmando que existem objectos que correspondem às palavras. No seu ponto de vista quando Schopenhauer utilizava a palavra “vontade” num sentido metafísico, ele estava a ser simplesmente metafórico e a cair na falácia da reificação porque estava a tentar transformar uma palavra «vontade» numa entidade real. Para Mauthner a vontade de Schopenhauer era apenas uma expressão metafórica da aparência da auto-consciência humana.

³¹ Cf. Allan Janik, *et al.* *Wittgenstein's Vienna*, *op. cit.*, p.125. Este processo de relativização é, inclusivamente, aplicado à crítica operada pelo próprio Mauthner uma vez que ele estava convicto que a crítica da linguagem era uma ignorância aprendida e que não podiam existir verdades eternas mesmo dentro da própria crítica.

Estas considerações levaram-no a empreender uma crítica da linguagem que, como afirmam Allan Janik e Stephen Toulmin, era «um esforço tão anti-metafísico como Kantiano, apontado na direcção da definição dos limites do dizível.»³² Mauthner estava convicto de que não existia nada a que pudéssemos chamar “linguagem”, mas apenas seres humanos individuais que usavam a linguagem. As palavras, porque são usadas subjectivamente e estão sempre a mudar, apenas representam a experiência sensorial (e ainda assim imperfeitamente). Além disso, como não podem expressar os conceitos de forma adequada, falseiam necessariamente a realidade. Mauthner acreditava no valor social pragmático das palavras; mais do que uma entidade, a linguagem era um fenómeno social sujeito às regras de uma antropologia. Podia-se observar e descrever, mas não se podia aceder aos conteúdos psicológicos que lhe estavam subjacentes. Janik e Toulmin escrevem:

*“Para Mauthner, a linguagem é uma actividade e não apenas uma espécie de entidade. A linguagem, enquanto actividade humana, é intencional. Ela regula a vida humana do mesmo modo que uma regra regula um jogo. A linguagem é apenas uma invenção, como a regra de um jogo: quantos mais participantes houver, mais a linguagem será usada. No entanto, isso não lhe permite alcançar ou alterar o mundo real. Portanto, só podemos entender a linguagem no âmbito de um complexo social específico porque a linguagem é um fenómeno social, que evolui em simultâneo com os outros hábitos dos indivíduos.”*³³

Esta visão da linguagem como fenómeno social enfrenta uma dualidade que não deixa de ser problemática. Se, por um lado, as sensações jamais poderão dar conta do carácter social da linguagem, a linguagem, por outro, nunca poderá superar o carácter privado das sensações. Assim, a origem dos aspectos públicos da linguagem nunca poderá ser explicada nos termos de uma experiência sensorial privada.³⁴

Para resolver esta dificuldade, Mauthner recorre à natureza pragmática da linguagem considerando-a como parte integrante da constituição biológica do homem, i.e., como um instrumento da sua sobrevivência. Se o objectivo original das palavras era assegurar a sobrevivência de um grupo de homens numa situação em que um indivíduo só não poderia sobreviver, não fazia grande diferença se a mesma imagem sensorial estava presente nas mentes de todos os homens quando uma palavra era usada, desde

³² Cf. *idem*, pp. 121-123.

³³ *idem*, p.127.

³⁴ Cf. *idem*, p.127

que todos eles soubessem como reagir à situação em que isso acontecia. Aquilo que tem realmente significado, não é a imagem que uma palavra ou frase configura na nossa mente, mas a acção que é motivada pelo seu uso. A linguagem não pertence a um só indivíduo, porque existe apenas numa comunidade. No entanto, a linguagem não chega a ser comum a dois homens, porque, na verdade, dois homens nunca concebem a mesma coisa através das palavras.³⁵

Mauthner considera a linguagem na sua vertente metafórica devido à impossibilidade de explicar a sua natureza ambígua. Nos aspectos práticos do dia a dia, essa ambiguidade permite clareza suficiente para estabelecer uma unidade pragmática de uso, mas, enquanto instrumento para conhecer e compreender o mundo, a linguagem tem pouco valor. Para Mauthner ninguém pode ter a certeza de que está a ser entendido ou que está a perceber o que outrem está a dizer. Esta convicção fundamenta a sua afirmação que não podem existir verdades eternas e determina em grande parte a sua atitude face a disciplinas como a ciência ou a lógica. A ideia de que existe uma coisa tal como a lógica, no sentido de algo universal e imanente em todas as linguagens, é mais uma superstição ilegítima, porque o padrão do pensamento de um homem não pode ser derivado de supostas “leis imutáveis do pensamento”. Não é algo pré-existente porque resulta de uma interacção recíproca com a cultura a que cada homem pertence. Deste modo, a lógica foi reduzida a uma psicologia social [*völkerpsychologie*] e transformada numa questão de antropologia cultural, uma vez que não existia uma estrutura ou padrão comum subjacente a todas as linguagens. Mauthner entendia que os nossos critérios de verdade baseavam-se nas nossas experiências pessoais moldadas por todo um conjunto de influências culturais.

A famosa passagem em que Nietzsche questiona a verdade é, provavelmente, a assunção mais eloquente da importância que a linguagem assumiu no debate filosófico da época. No entanto, mais do que reiterar as afirmações de Mauthner, esta passagem é importante, porque, em primeiro lugar, apresenta a verdade transposta para uma condição linguística e, em segundo, revela até que ponto o confronto com os limites do dizível relativizou a relação da palavra com o mundo:

“Que é então a verdade? Um exército móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente intensificadas, transpostas e adornadas e que depois de um longo uso parecem a um

³⁵ Fritz Mauthner *apud* Allan Janik, *et al. op. cit.*, p.128.

povo fixas, canónicas e vinculativas: as verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais, metáforas que foram gastas e que ficaram esvaziadas do seu sentido, moedas que perderam o seu cunho e que agora são consideradas, não já como moedas, mas como metal."³⁶

Apesar do conflito com o «mundo absoluto» dos teólogos e metafísicos ter sido o motor do pensamento de Mauthner, o relativismo cultural que ele acabou por atingir não deixou de representar, de certo modo, o «fim da sua estrada». A própria «crítica da linguagem» acabou por ter de se confrontar com o facto de ter de recorrer às palavras e aos instrumentos de conhecimento que ela própria tinha criticado. Como escrevem Janik e Toulmin «a crítica da linguagem nasceu em contradição e termina em silêncio», naquilo a que Mauthner apelidou de «suicídio da linguagem»: «assim que temos realmente qualquer coisa para dizer, somos forçados a permanecer em silêncio.»³⁷ No entanto, para Mauthner, este silêncio tem um valor superior a tudo aquilo que é exprimível verbalmente. Com esta crença, ele atinge a sua noção do derradeiro, um sentimento indizível de unidade mística com o universo:

*“Um leitor inteligente afirmará, quando tudo já está dito e feito, que a resignação céptica, perante a incompreensibilidade da realidade, não é apenas uma negação entre outras. É o nosso melhor conhecimento. A filosofia é teoria do conhecimento. Teoria do conhecimento é crítica da linguagem. Crítica da linguagem, no entanto é um esforço a favor do pensamento libertador de que o homem nunca será bem sucedido na tentativa de ir além de uma descrição metafórica do mundo, quer utilizando a linguagem do dia-a-dia, quer usando a linguagem filosófica. (...) Até mesmo a verdade mais certa é apenas mais ou menos verdade. A verdade real é um conceito metafísico. Os homens chegam ao conceito de verdade tal como o fizeram com o conceito de Deus – sem qualquer experiência. Neste sentido podemos certamente afirmar: Deus é a verdade.”*³⁸

Apesar de Mauthner clarificar alguns aspectos da posição do *Tractatus* face à linguagem, a dívida de Wittgenstein para com estas ideias só se tornará clara na segunda fase do seu pensamento, quando a noção de “antropologia da linguagem” se tornar na força motriz da sua filosofia. Por enquanto, interessa-nos ver como o cepticismo epistemológico, isto é, a tese de que o conhecimento é impossível, gerou, por reacção, um “transcendentalismo” epistemológico, que alimentou a ontologia do *Tractatus* e que, em

³⁶ Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, 1873. trad. port. *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*, Lisboa, 1996, p.221.

³⁷ Cf. Allan Janik, et al. *Wittgenstein's Vienna*, op. cit., p.131.

³⁸ *ibidem*.

vez de negar a possibilidade do conhecimento perguntava, como e em que condições é que era ele possível:

“As três pretensões de Mauthner – que “o homem nunca conseguirá ir mais além do que uma descrição metafórica do mundo”, que o verdadeiro conhecimento é impossível tanto nas ciências, como na filosofia, e que as chamadas leis da natureza não são mais do que “fenómenos sociais” ou fables convenues – apelam imediatamente a uma contra-demonstração que mostre que o conhecimento sistemático é de facto igualmente possível na lógica e na ciência e que estes assuntos nos permitem a nós, sob certas assunções, obter um conhecimento genuíno do mundo real. E em devido tempo, iremos encontrar o jovem engenheiro mecânico-tornado-filósofo Ludwig Wittgenstein a basear o seu Tractatus na concepção de uma bildliche darstellung do mundo sobre a qual o próprio Mauthner tinha escrito. Para Wittgenstein, no entanto, esta terá um significado radicalmente diferente da “descrição metafórica de Mauthner”; Wittgenstein irá referir-se, em vez disso, a uma “representação” do mundo sob a forma de um “modelo matemático”, no sentido no qual Heinrich Hertz tinha analisado as representações teóricas da ciência física.”³⁹

Para George Steiner a *Sprachkritik* é possivelmente o acto espiritual mais significativo da cultura europeia e, sobretudo, centro europeia, do final do século XIX e da primeira metade do século XX. Segundo este autor, a conclusão das *Contribuições Para Uma Crítica da Linguagem* de Mauthner surge, nos nossos dias, como diagnóstico e previsão das transformações culturais ocorridas na Europa nas últimas décadas. Enquanto “motor” e movimento de espírito central da nossa situação presente, a crítica da linguagem elucida e acompanha uma retirada geral perante a palavra que põe a nu a nossa modernidade:⁴⁰

“Os usos da fala e da escrita habituais nas modernas sociedades do Ocidente estão doentes, e a doença é fatal. O discurso que tece as instituições sociais, o dos códigos jurídicos, o do debate político, da argumentação filosófica e das obras literárias, a retórica leviatânica dos meios de comunicação – todos estes discursos em suma estagnaram em clichés sem vida, gírias sem sentido, falsidade intencional ou inconsciente. O contágio atingiu os centros nervosos da linguagem privada. Através de uma dialéctica de infecção recíproca, as patologias da linguagem pública, especialmente do jornalismo, da ficção, da retórica parlamentar e das relações internacionais, debilitam e adulteram cada vez mais as tentativas da psique individual visando uma comunicação íntima de verdade e espontaneidade. A linguagem segundo Mauthner, tornou-se ao mesmo tempo causa e sintoma da senilidade do ocidente enquanto este se aproxima das catástrofes ensurdecedoras da guerra e da

³⁹ *Idem*, p.132.

⁴⁰ George Steiner, *Presenças Reais*, *op. cit.*, p.106.

barbárie. Wittgenstein tentou esconder, por meio de algumas alusões depreciativas, a força com que as teses de Mauthner influenciaram o seu Tractatus. Por volta de 1930, deparamos com Beckett a ler extractos de Mauthner a Joyce. A influência subterrânea das Beiträge parece ter sido muito grande."⁴¹

A frase apresentada em epígrafe no início deste trabalho é mote e simultaneamente síntese do problema da linguagem tal como o temos vindo a analisar até agora. Porque evoca a cisão entre a palavra e o mundo, refere o contexto a partir do qual se deve tentar entender a obra de Wittgenstein, mas enquanto define a modernidade a partir dessa ruptura, projecta no presente uma dificuldade para a qual ainda não encontramos resposta, afirmando que, ainda hoje, a condição do Homem se joga face a essa mesma ruptura.

A Posição do Círculo de Viena.

Após a sua publicação, o *Tractatus* popularizou-se quase de imediato. No entanto, durante este processo a sua doutrina foi interpretada de maneiras diversas. Essas diferenças resultam, em parte, da necessidade de sistematizar a formulação fragmentada do seu conteúdo mas devem-se, sobretudo, à simplificação operada por alguns elementos do Círculo de Viena que acreditaram à partida que com a publicação do *Tractatus*, Wittgenstein tinha proclamado a vacuidade da metafísica.

O Círculo de Viena (*Wiener Kreis*) era constituído por matemáticos, filósofos e cientistas liderados por Moritz Schlick, que no início dos anos vinte iniciaram aquilo que mais tarde ficaria conhecido como positivismo lógico. Em 1922, depois de ter sido nomeado professor de filosofia da ciência na universidade de Viena, Schlick começou a promover sessões de debate onde ele e os outros elementos do Círculo de Viena começaram a discutir o conteúdo do *Tractatus* e as suas implicações. Como Wittgenstein não participava nessas sessões, Schlick escreveu-lhe em 1924 tentando marcar um encontro. Schlick não obteve resposta. Só em 1927, durante o período em que Wittgenstein se dedicava à construção da casa da sua irmã, é que finalmente se encontrou com ele, convencendo-o a assistir a essas sessões que se prolongaram até

⁴¹ *Idem*, p.104.

1932.⁴² Wittgenstein aceitou participar, mas impôs uma condição: os temas das discussões não se deviam limitar à filosofia porque queria ter liberdade para discutir os assuntos que quisesse. Num desses encontros Wittgenstein surpreendeu a sua audiência ao ler poemas de Rabindranath Tagore⁴³, um filósofo e poeta indiano com uma visão mística que se opunha às ideias defendidas pelos membros do Círculo de Viena. Para Carnap, Feigl e Waismann⁴⁴ tornou-se claro que o autor do *Tractatus* não era o positivista que esperavam e que as suas posições intelectuais eram diversas – talvez mesmo incompatíveis. «Anteriormente, quando nós líamos o livro de Wittgenstein...», escreve Carnap:

“... eu convenci-me erradamente que a sua atitude acerca da metafísica era semelhante à nossa. Eu não tinha prestado atenção suficiente às suas afirmações sobre o místico, porque os seus sentimentos e pensamentos sobre esse assunto eram muito diferentes dos meus. Apenas o contacto pessoal com ele me ajudou a ver mais claramente qual era a sua posição em relação a esta questão.”⁴⁵

Para os positivistas, a tarefa da filosofia consistia na clarificação do sentido das afirmações filosóficas através da aplicação do método científico. Por isso, para Carnap, foi um “choque” perceber que o autor do livro que eles encaravam como sendo o paradigma da precisão e clareza filosófica era tão determinadamente não científico, tanto no temperamento, como no método:

“O seu ponto de vista e a sua atitude em relação às pessoas e aos problemas, mesmo os problemas teóricos, assemelhavam-se muito mais aos de um artista criativo do que aos de um cientista; quase podemos dizer, semelhantes aos de um profeta religioso. Quando ele começava a formular a sua visão de um problema filosófico específico, sentíamos muitas vezes a luta interna que ocorria no seu espírito nesse preciso momento, uma luta pela qual ele tentava sair da escuridão para a clareza sob um esforço intenso e doloroso, que era mesmo visível no seu rosto muito expressivo. Quando no final,

⁴² Foi Grelt que colocou Wittgenstein em contacto com Moritz Schlick. Ao juntar os dois, Grelt teve sucesso onde o próprio Schlick tinha falhado em mais do que uma ocasião ao longo dos anos. (Cf. Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*, op. cit., p.241).

⁴³ “Rabindranath Tagore (1861 – 1941) Filósofo e poeta indiano. Tagore nasceu em Calcutá e estudou em Londres, tornando-se, nas primeiras décadas do século XX, uma das figuras internacionais mais conhecidas do mundo intelectual. Ganhou o Prémio Nobel da Literatura em 1913 e foi armado cavaleiro em 1915. As suas obras filosóficas tratam de temas filosóficos e éticos e tendem a procurar unir e sintetizar o que há de melhor em posições aparentemente opostas, sobretudo nas tradições do Oriente e do Ocidente. A sua obra mais conhecida é provavelmente *The Religion of Man* constituída pelas conferências de Hibbert em Oxford, publicadas em 1931.” in Simon Blackburn, *Dicionário de Filosofia*. Lisboa. 1997. p. 421.

⁴⁴ Wittgenstein encontrou-se quase sempre com Rudolf Carnap, Otto Neurath e principalmente com Friedrich Waismann. Schlick só participava em certas ocasiões.

muitas vezes depois de um esforço árduo prolongado, ele pronunciava a sua resposta, as suas palavras surgiam como um obra de arte acabada de iniciar ou como uma revelação divina. Não que ele fizesse afirmações dogmatically... mas a impressão que ele deixava em nós era como se a intuição lhe surgisse por inspiração divina, de tal modo que ele não podia deixar de sentir que qualquer análise ou comentário racional sóbrio das suas palavras era uma profanação."⁴⁶

Em 1929, depois de um congresso em Praga, o Círculo produziu um manifesto (*Wissenschaftliche Weltauffassung der Wiener Kreis*) que proclamava a sua campanha contra a metafísica enquanto precursora ultrapassada da ciência.⁴⁷ Esse manifesto defendia a ciência como o único modelo de conhecimento racional válido e propunha que a filosofia deveria ser integrada numa "ciência unificada" visto que muito do que no passado tinha sido tomado por filosofia não era verdadeiro nem falso, mas literalmente, sem sentido.

No início dos anos trinta, Wittgenstein já se tinha demarcado das ideias e doutrinas que os membros do Círculo de Viena continuavam a encarar como sendo suas. Para ele, que sempre duvidara da utilidade dos seus encontros, os positivistas lógicos estavam a passar por cima das dificuldades que tinha tentado solucionar. Para Wittgenstein, as preocupações epistemológicas com a ciência estavam a desviar os elementos do Círculo de Viena do verdadeiro tópico do *Tractatus* – a relação entre a linguagem e o mundo – e a induzi-los a tomar como garantida uma teoria da linguagem que, no seu entender, era impossível de satisfazer. Para ele, o *Tractatus* não era, nem nunca podia ser, um exercício de teoria do conhecimento.⁴⁸ Como Russell já tinha constatado em 1919 com grande consternação, Wittgenstein não estava interessado na fundação filosófica da lógica. Uma tarefa que, de resto, considerava como não tendo qualquer propósito filosófico. Num texto de 1930, Wittgenstein justifica como as suas investigações se distinguem das preocupações "científicas" dos neo-positivistas:

"É-me indiferente que o cientista ocidental típico compreenda ou aprecie, ou não, o meu trabalho, visto que de qualquer modo ele não compreenderá o espírito com que escrevo. A nossa civilização é caracterizada pela palavra "progresso". Fazer progressos não é uma das suas características, o progresso é, mais propriamente a sua forma. Ela é tipicamente construtora. Ocupa-se em construir uma estrutura cada vez mais complicada. E até mesmo a claridade é desejada apenas como um meio

⁴⁵ Rudolf Carnap *apud* Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*, *op. cit.*, p. 244.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Anthony Kenny, *História concisa da Filosofia Ocidental*, *op. cit.*, p.422.

⁴⁸ Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*, *op. cit.*, p.246.

para atingir este fim, nunca como um fim em si mesmo. Para mim, pelo contrário, a clareza e a transparência são em si mesmas valiosas. Não estou interessado na construção de um edifício, mas sim em ter uma visão clara dos alicerces de edifícios possíveis. Assim, não viso o mesmo alvo que os cientistas e a minha maneira de pensar é diferente da deles.”⁴⁹

Num outro texto pode ler-se:

“o filósofo não é um cidadão de nenhuma comunidade de ideias, é isso que o torna num filósofo”⁵⁰

O Círculo de Viena identificou-se com a perspectiva do *Tractatus* segundo a qual a verdadeira tarefa da filosofia era clarificar asserções não filosóficas e aceitou que as verdades lógicas são necessárias apenas porque são tautologias, i.e., verdadeiras em todas as interpretações. Segundo a definição apresentada no *Tractatus*, uma tautologia é uma fórmula do cálculo proposicional que é verdadeira qualquer que seja o valor de verdade atribuído às variáveis que nela correm. De uma forma mais simplificada podemos dizer que uma tautologia é uma proposição que “nada diz” ou que apenas repete uma afirmação.⁵¹

Os positivistas analisaram as tautologias à luz dos critérios que tinham estabelecido com o intuito de determinar as asserções filosóficas que possuíam sentido. Para eles existiam dois tipos de proposições: as analíticas e as que eram empiricamente verificáveis. As proposições analíticas, à semelhança das tautologias, são afirmações cuja verdade ou falsidade depende totalmente do significado dos termos que constituem a afirmação - como no caso das proposições da lógica e da matemática. A segunda classe de proposições com sentido, inclui todas as afirmações sobre o mundo que podem, pelo menos em princípio, ser verificadas pela experiência dos sentidos. Esta divisão constituía a base teórica daquilo que os neo-positivistas chamavam de “teoria da verificabilidade do significado” que, em princípio, permitiria demonstrar que as afirmações científicas eram pretensões factuais legítimas e que as afirmações metafísicas, religiosas, e éticas eram factualmente vazias. Apesar das diferenças que separavam Wittgenstein do empirismo lógico, algumas das suas afirmações, estava de facto a fornecer argumentos a todos aqueles que professavam o fim de toda a metafísica:

⁴⁹ Wittgenstein, *Cultura e Valor*, Lisboa, 1996, p. 20-21.

⁵⁰ Wittgenstein, *Zettel*. trad. port. *Fichas*, Lisboa, 1989, p. 455.

“A maior parte das proposições e questões que se escreveram sobre matéria filosófica não são falsas mas sem sentido. Não podemos, pois, responder às questões desta classe de nenhum modo, mas apenas estabelecer o seu sem-sentido [...]”⁵²

“O verdadeiro método da filosofia seria propriamente este: não dizer senão o que se pode dizer; quer dizer, as proposições da ciência natural – algo, pois, que nada tem a ver com a filosofia – ; e sempre que alguém queira dizer algo de carácter metafísico, demonstrar-lhe que não deu significado a alguns sinais nas suas proposições. Este método deixaria descontentes os outros – pois não teriam o sentimento de que estávamos a ensinar-lhes filosofia – mas é o único estritamente correcto -.”⁵³

Mas, se neste ponto a doutrina do *Tractatus* ainda podia ser acompanhada pelos neo-positivistas, nos seus momentos finais Wittgenstein demarca-se claramente da ideia da lógica poder dizer o mundo ao declarar “indizíveis” as condições que tornam possível esse dizer. Wittgenstein defende que a forma lógica de representação, i.e., as condições que permitem o tipo de “representação” subjacente à *Teoria Pictórica do Significado*, não podem, por sua vez, ser representadas. Elas constituem um indizível. Como vimos anteriormente, no *Tractatus* a conexão entre a linguagem e o mundo era efectuada pela “representação” que as unidades proposicionais da linguagem nos davam dos factos atómicos (os objectos simples que constituíam a substância do mundo). Mas Wittgenstein nunca explicou como se operava a correlação entre a linguagem e o mundo. Nunca deu nenhuns exemplos dos factos atómicos em que estava a pensar, nem nunca nos indicou como poderíamos reconhecer esses “factos atómicos” ou as “unidades proposicionais”.

Os elementos do Círculo de Viena ao serem confrontados com o final do *Tractatus* em que se afirma haver verdades que podem ser “mostradas”, sem puderem ser “ditas”, tentaram superar esta interdição, combinando a doutrina de Wittgenstein com a epistemologia de Ernst Mach. Acreditavam que garantiam o “sentido físico” da noção de facto atómico, associando-a com os dados dos sentidos da teoria sensacionista de Mach. Assim, ao concluírem que os “factos atómicos” tinham que estar relacionados com o conteúdo das nossas experiências sensoriais deram o passo que faltava para que as

⁵¹ Cf. *Tautologia* in Simon Blackburn, *The Oxford Dictionary of Philosophy*. trad. port. Dicionário de Filosofia, Lisboa, 1997, p.422.

⁵² *Tractatus*, § 4.003.

⁵³ *Tractatus*, § 6.53.

proposições de um formalismo lógico abstracto se tornassem nas descrições empíricas do mundo natural tal como o apreendemos pelos sentidos.⁵⁴

Wittgenstein não tinha uso para doutrinas empíricas como essas. O seu trabalho no *Tractatus* tinha-lhe mostrado que a relação entre a linguagem e a realidade não era, nem podia ser, de tipo *lógico*. Para ele, uma teoria axiomática, definia apenas um conjunto formal de possibilidades. Qualquer “linguagem” ou “modo de representação” que possamos usar para descrever o mundo nunca lhe poderá ser ancorada *logicamente*, porque as relações lógicas têm lugar apenas *dentro* desse simbolismo. A relação entre um “simples sinal” e o que lhe corresponde no mundo real é algo que se pode demonstrar mas essa demonstração nunca será, em qualquer circunstância, uma definição. As definições têm força lógica apenas quando estão inseridas num conjunto de palavras, por isso, qualquer pretensão que vise estabelecer relações formais entre as palavras e o mundo por “definição ostensiva” é inaceitável.

Apesar desta diferença marcar o ponto de ruptura entre Wittgenstein e os positivistas lógicos, a ideia do *Tractatus* como fim da filosofia continuou a servir os propósitos da denominada “filosofia científica”. Como salienta Tiago de Oliveira, a insistência na ideia da inefabilidade da relação entre a linguagem e o mundo, expressa na última proposição do *Tractatus* – *Acerca daquilo de que se não pode falar, tem que se ficar em silêncio* – não deixou de ser interpretada como um slogan positivista anti-metafísico:

“Evidentemente tais ideias foram fortemente utilizadas pelo «Wiener Kreis», como por exemplo «os enunciados hipotéticos da Metafísica, da filosofia do valor, da Ética (considerada como disciplina normativa e não como investigação psicosociológica dos factos) são pseudo-enunciados: não tem conteúdo lógico, pois são apenas expressões de sensibilidade («feeling») que, pelo seu lado, estimulam sensibilidades e tendências da vontade da parte do ouvinte» e mais adiante «Por exemplo, quando nós, do Circulo de Viena, criticamos, de acordo com a nossa visão antimetafísica, certos enunciados da Metafísica (tais como: «Há um Deus») ou da epistemologia metafísica (tais como: «O mundo externo é real») nós somos interpretados pela maioria dos nossos oponentes como negando estas asserções e consequentemente afirmando outras (tais como: «Não há Deus» ou «O mundo externo não é real etc.). Estas incompreensões aparecem sempre a despeito de nos termos explicado muitas vezes (vejam-se, por exemplo, Carnap [Scheinprobleme], Schlick [Positivismus], Carnap

⁵⁴ O simbolismo básico dos *Principia Mathematica*, generalizado pelo método das tabelas de verdade apresentado no *tractatus*, tinha aparentemente fornecido ao positivismo o esqueleto lógico que faltava nos escritos de Auguste Comte. A ideia de “factos atómicos” podia ter um uso epistemológico identificando estes factos com a evidência das “sensações” de Mach; «As “unidades proposicionais” que Wittgenstein tinha desenvolvido no *Tractatus* e que eram os últimos veículos de sentido, tornaram-se os últimos portadores de conhecimento, cada um dos quais regista um único item de evidência sensorial, concedida por uma única sensação ou “dado sensorial.”» (Cf. Allan Janik et al. *Wittgenstein's Vienna*, op. cit., p.213).

[*Methaphysik*]) e apontamos sempre que não estamos a falar de factos (hipotéticos) mas de enunciados (hipotéticos); no modo de exprimir deste livro: a tese que mantemos não é um enunciado-objecto mas um enunciado sintáctico». A declaração «a religião é o ópio do Povo» ou o enunciado do 1.º mandamento são para um neopositivista, metafísicos, isto é, sem sentido; portanto nem crentes nem ateus, tão só, agnósticos.”⁵⁵

O facto de Wittgenstein nunca ter explicado publicamente as razões pelas quais rejeitava as interpretações que estavam a ser dadas ao seu trabalho, encorajou ainda mais o desenvolvimento da interpretação positivista. Como afirma Ray Monk, a partir do momento em que foi rotulado como neo-positivista, tornou-se difícil olhá-lo sob outra luz.⁵⁶ Assim, a transformação em curso dos argumentos de Wittgenstein prosseguiu tanto em Viena, como posteriormente em Cambridge, desde o livro *logische aufbau der welt* de Rudolf Carnap, até ao popular *Linguagem, Verdade e Lógica*⁵⁷ (*Language, Truth and Logic*), publicado por A. J. Ayer em 1936. Apesar do empirismo lógico ter tido o seu maior desenvolvimento em Inglaterra e nos Estados Unidos durante o segundo quartel do século XX, as distinções entre o factual e o lógico, o cognitivo e o emotivo, são dicotomias que ainda preservam um lugar central nas tendências mais empiristas dos dias de hoje.

Bertrand Russell já tinha consciência das dificuldades hermenêuticas colocadas pelas asserções finais do *Tractatus*, quando escreveu a introdução da edição de 1922. O que não sabia é que muitas das preocupações reveladas nessas afirmações “aforísticas” eram partilhadas por alguns dos mais importantes protagonistas da vida artística vienense. Uma relação revelada pelo próprio Wittgenstein na correspondência que trocou com Ludwig von Ficker, o editor da revista *Der Brenner*, responsável, em 1914, pela divisão e distribuição da quantia que Wittgenstein doou a um grupo de artistas por si escolhidos. Nessas cartas, Wittgenstein não exprime apenas o seu gosto e interesse por certos poetas e artistas, mas atribui também ao seu livro, acabado em 1918, uma dimensão eminentemente literária. Uma característica que, de resto, viria a ser apontada por Frege depois de ter lido o manuscrito do *Tractatus*. Na altura, Frege revelou o seu desapontamento e a dificuldade em perceber o seu conteúdo e afirmou que o livro, tal como se apresentava na sua forma final, era uma obra mais artística do que científica:

⁵⁵ J. Tiago de Oliveira, *Alguns comentários sobre o «Tractatus»*, op. cit., pp. XXX - XXXI

⁵⁶ Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*, op. cit., p.219.

⁵⁷ trad. port. *Linguagem, Verdade e Lógica*. Lisboa, 1991.

“Sobre o próprio tratado eu não posso julgar, não por não estar em acordo com o seu conteúdo, mas porque para mim o conteúdo é pouco claro” (...) “O prazer de ler o seu livro não pode derivar do conteúdo que já é conhecido, mas apenas pela forma peculiar que lhe foi dada pelo seu autor. O livro torna-se, por isso, um feito mais artístico do que científico; o que é dito toma um segundo lugar em relação ao modo como é dito.”⁵⁸

O estilo literário utilizado por Wittgenstein pode ser uma consequência do facto dos seus problemas serem de algum modo problemas pessoais. Tal como afirma Jean - Pierre Cometti a sua pesquisa da claridade não estava ligada, *strictu sensu*, a «interesses filosóficos» mas a «obsessões que, possuíam a forma de problemas filosóficos.»⁵⁹ Mesmo para um leitor circunstancial não é difícil perceber que a atmosfera enigmática, que se respira nos seus textos, resulta precisamente do encadeamento “idiossincrático” de fragmentos “aforísticos”. Praticamente todos os seus textos e notas pós-*Tractatus* partilham essa forma fragmentada e permanecem na sua quase totalidade no estado de obras incompletas, como ruínas de projectos que, no entanto, conservam todas as marcas do cuidado meticuloso com que foram concebidas.⁶⁰ Como escreve Terry Eagleton, «o *Tractatus* pode ter a pureza brilhante de um poema ou de uma tela suprematista, mas as *Investigações (Filosóficas)* assemelham-se mais a uma montagem de fábulas irónicas ou fragmentos de uma novela, ilusoriamente lúcidas na sua linguagem mas perturbantemente enigmáticas no seu pensamento.»⁶¹ Essa fragmentação é assinalada pelo próprio Wittgenstein no prólogo das *Investigações Filosóficas* quando compara o seu trabalho com um conjunto de esboços paisagísticos feitos durante longas viagens:

“os mesmos ou quase os mesmos pontos eram constantemente abordados, a partir de direcções diferentes, e eram traçados novos esboços e novas imagens eram desenvolvidas. Alguns destes estavam mal desenhados ou eram incaracterísticos, com todos os defeitos que afligem um desenhador fraco. E, rejeitados estes, ficaram alguns aceitáveis que tiveram que ser ordenados, por vezes cortados, de modo a poderem dar ao observador uma visão da paisagem. Assim este livro é, de facto, apenas um álbum.”⁶²

⁵⁸ G. Frege a L. Wittgenstein, *apud* Ray Monk, *op. cit.*, p. 174.

⁵⁹ Jean-Pierre Cometti, *La Maison de Wittgenstein*. Paris, 1998, pp.48-49.

⁶⁰ Wittgenstein nunca deu uma forma final aos seus textos que, de resto, sempre se recusou a publicar. Com a excepção das *Investigações Filosóficas*, a maior parte do seu trabalho publicado postumamente foi coligido e organizado pelos seus alunos e seguidores.

⁶¹ Terry Eagleton, *Introduction to Wittgenstein*. in *Wittgenstein: The Terry Eagleton Script; The Derek Jarman Film*. Worcester, The Trinity Press. 1993, pp. 8-9.

⁶² Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, 1953, § 43. trad. port. *Investigações Filosóficas*, Lisboa, 1995, p.166.

Wittgenstein sentiu-se sempre insatisfeito como escritor. Queixava-se sobretudo do carácter pouco unitário das suas «observações» que «nos obrigam a mudanças bruscas, saltando de um domínio para outro, forçando-nos a atravessar um domínio largo do pensamento, cruzando-o em todas as direcções».⁶³ No entanto, e apesar destas reservas, o gosto pela forma literária que em muitos momentos se aproxima da forma poética, é uma das características que mais contribuem para a diversidade de interpretações a que a sua obra foi sujeita. A morte prematura não lhe permitiu dar à sua última filosofia uma forma definitiva que esclarecesse as zonas de sombra (nem é seguro que isso fosse sua pretensão). Por isso, não temos outra alternativa a não ser ler e reler, por nós mesmos, esses textos enigmáticos para tirarmos as nossas próprias conclusões.

Uma Motivação em continuidade com os pressupostos da “Revolução Copernicana”.

O trabalho de Allan Janik e Stephen Toulmin é um dos que melhor distingue as diferenças entre Wittgenstein e o neo-positivismo. Ao demonstrarem que na Crítica Filosófica da Linguagem do final do século XIX, o problema do sentido não estava limitado à positividade da experiência, Janik e Toulmin provaram que a dimensão transcendental visível no final do Tractatus, colocava Wittgenstein numa posição próxima do ambiente neo-kantiano vivido na Alemanha e na Áustria no início do século. Um ambiente que se afastava decisivamente das teses neo-empiristas dos elementos do Círculo de Viena:

“Não se pode pensar que um conjunto de definições ou qualquer outro conjunto de articulações simbólicas, pode, por si só, transformar o formalismo newtoniano numa descrição clara do mundo; (...).“O facto de a mecânica de Newton poder ser usada para descrever o mundo”, declarou Wittgenstein, “não nos diz nada sobre o mundo”. Diz-nos apenas que pode ser usada para descrever o mundo na maneira na qual nós de facto o usamos. Se Mach tinha usado Hume, então Wittgenstein estava a usar Kant – repetindo a argumentação de Kant contra Hume, mas num modo linguístico em vez de um modo epistemológico. A ideia das “definições ostensivas” com que os positivistas lógicos pretendiam explicar a relação entre a linguagem e o mundo, era uma ilusão. Em última análise, as relações entre o reino linguístico e o mundo – os significados, usos, ou modos de

⁶³ *idem*, p.165.

emprego que isso envolve – não se podem tornar matéria para definições formais; elas são apenas algo que nós apenas podemos tentar compreender”.⁶⁴

A relação entre Wittgenstein e Kant é assinalada por Oswald Ducrot quando coloca o indizível de Wittgenstein como a «condição de possibilidade de todo o dizer». Ducrot sustenta que tal como na Crítica da Razão Pura de Kant existe um determinado tipo de *a priori* – as formas de conhecimento que tornam possível ao homem ser não só sede de sensações, mas também sujeito de uma experiência objectiva – Wittgenstein concebe o indizível como «um antes que se manifesta na medida em que fundamenta o dizer, na medida em que nada, sem ele, poderia, no verdadeiro sentido da palavra, ser dito». (No mesmo sentido em que as categorias Kantianas, ainda que independentemente de qualquer experiência, só são acessíveis na medida em que tornam possível uma experiência de objectos).⁶⁵

Tiago de Oliveira apoia-se, de igual modo, na questão do *a priori*, quando afirma, na introdução da versão portuguesa do *Tractatus*, que as tautologias representam em certa medida, um retorno à ideia kantiana dos juízos sintéticos *a priori*.

“A lógica forma pois o quadro de estruturação do nosso conhecimento do mundo, que pré-existe. Daí que a lógica tenha de ser neutra e portanto 6.11 – por conseguinte, as proposições da lógica não dizem nada. (são proposições analíticas). E, reforçando a ideia, aproximando-se de uma «harmonia pré-estabelecida»? 5.123 – se Deus cria um mundo em que certas proposições são verdadeiras, cria também um mundo no qual todas as proposições que se deduzem delas são verdadeiras. E, de modo semelhante, não poderia criar um mundo no qual a proposição «p» seja verdadeira sem criar todos os seus objectos -. E, ainda, 3.032 – Apresentar na linguagem algo que «contradiga a lógica» é tão impossível como apresentar em geometria, pelas suas coordenadas, um desenho que contradiga as leis do espaço ou dar as coordenadas de um ponto que não existe. (...) Daí que mais adiante surja 6.13 – a lógica não é um reflexo do mundo. A lógica é transcendental – e, adiante, versículo 6.34, considere como apriori a lei da razão suficiente, os princípios de mínimo, etc. Não parece pois haver dúvida sobre uma clara influência Kantiana, na formulação dos quadros teóricos da descrição do real, como a mostra 5.5562, já referido e 5.61 – A lógica enche o mundo; os limites do mundo são, também, os seus limites [...]”⁶⁶

⁶⁴ Allan Janik, *et al. Wittgenstein's Vienna*, *op. cit.*, p. 218.

⁶⁵ Oswald Ducrot, *Dizível/Indizível*. in Fernando Gil, *coord. Enciclopédia Einaudi*. Lisboa, 1984. vol. 2. (Linguagem / Enunciação), pp. 459-60.

⁶⁶ J. Tiago de Oliveira, *Alguns comentários sobre o «Tractatus»*, *op. cit.*, pp. XXIII-XXIV. (A numeração ao longo da passagem refere-se às proposições citadas por este autor).

Esta influência é confirmada pelo próprio Wittgenstein quando afirmou que:

“O limite da linguagem mostra-se na impossibilidade de descrever o facto que corresponde a uma frase (a sua tradução), sem repetir simplesmente a frase. (isto tem a ver com a solução kantiana do problema da filosofia).”⁶⁷

Mais recentemente, António Marques chamou a atenção para o facto de Wittgenstein ter mantido o interesse por esse transcendental linguístico mesmo nas suas reflexões pós-*Tractatus*:

*“Outro exemplo de um transcendentalismo linguístico quase-crítico é o de Wittgenstein da teoria dos jogos de linguagem. Aqui a significação dos termos linguísticos advém do uso no interior de um jogo de linguagem, sendo qualquer referência a um mundo de objectos à primeira vista independente um «efeito desse jogo». Na exposição da sua teoria desenvolvida nas Investigações Filosóficas, Wittgenstein explica o carácter transcendental da sua pesquisa ao afirmar no parágrafo 90 que esta «não se dirige para os fenómenos mas, poder-se-ia dizer, para a “possibilidade” dos fenómenos. Isto significa que o que trazemos à consciência são os géneros de proposições que fazemos acerca dos fenómenos». Ora uma pesquisa deste tipo (...) recusa qualquer exterioridade do sistema semiótico (cuja semântica, no caso de Wittgenstein, tem origem no uso): «o exterior não existe; no exterior falta o ar. – isto donde vem? A ideia assenta sobre o nariz como um par de óculos e o que vemos, vemos através deles. Não nos ocorre tirá-los». O tipo de investigação transcendental que aqui está em jogo é, nas palavras do próprio autor, «uma investigação gramatical» e se levarmos em conta que, ao contrário do que se passava no *Tractatus*, não existe agora qualquer intenção de constituir uma linguagem ideal, isomórfica dos factos do mundo, então verifica-se que não é a designação de objectos que confere significado à proposição.*

A atenção volta-se agora, não para um mítico reino do dado, mas para a gramática das linguagens e nessa situação o designar não é um acto apontado ao exterior, mas para o contexto proposicional que o envolve: «designar (das benennen) é uma preparação para descrever (beschreibung).”⁶⁸

Ao contrário dos positivistas de Viena que classificaram todas as proposições indizíveis como inverificáveis e “irrelevantes”, o *Tractatus*, na sua secção final, afirmava o indizível como um valor superior. Ao defender que a nossa linguagem é incapaz de captar o que é importante – a ética e a estética – uma vez que nenhum dos seus “factos” pode ser “representado” por uma “proposição”, Wittgenstein exorta-nos a desviar os nossos

⁶⁷ Wittgenstein (1931), *Cultura e Valor*, op. cit., p. 25.

⁶⁸ António Marques, *Criticismo*. in Carrilho, M. M., dir. *Dicionário do Pensamento Contemporâneo*. op. cit., pp. 61 SS.

olhos das proposições factuais para as coisas com verdadeiro valor. «A conclusão do *Tractatus*», escreve George Steiner:

*“situa diacriticamente fora do discurso, fora das convenções demonstráveis de inteligibilidade e falsificabilidade, os domínios da experiência e resposta religiosa, moral e estética. Em oposição ética decisiva aos positivistas lógicos, para os quais esses domínios são da ordem do sem-sentido, mas em comparação técnica com eles, Wittgenstein reduz severamente os limites do que pode ser dito com sentido (segundo um «código adulto»). Na visão do primeiro Wittgenstein – e visão é a este propósito o termo menos inexacto – o reino existencial «do outro lado da linguagem», as categorias do ser vivido e sem sentido a que só o silêncio (ou a música) dão acesso, não são nem fictícios nem triviais. Pelo contrário. Na realidade, constituem as categorias vitais mais importantes e dotadas de força transformadora que o homem pode conceber (mas conceber como?). Definem a sua humanidade. No andamento final do *Tractatus*, inegavelmente aparentando com certas formas de misticismo hesitante, Wittgenstein intui uma antítese da definição helénico-hebraica do homem como ser investido pelo imperativo da linguagem, como ser que «tem que falar» em vista da realização da sua humanidade. Para o *Tractatus*, o ser verdadeiramente «humano», o homem ou a mulher mais abertos às solitudes do ético e do espiritual, é o que guarda silêncio perante o essencial (ou para quem o comportamento justo, preceito que Wittgenstein adopta de Tolstoi, constitui o modo autêntico de afirmação). A melhor parte do humano dentro de nós, silenciosamente, «repousa na sua paz» (expressão deveras eloquente).”⁶⁹*

Estas palavras de George Steiner confirmam aquilo que o arquitecto Paul Engelmann já afirmara nas suas memórias pessoais:

“Toda uma geração de discípulos foi capaz de tomar Wittgenstein como um positivista, porque ele tem algo de enorme importância em comum com os positivistas; ele traça a linha entre aquilo de que podemos falar e aquilo acerca do qual devemos guardar silêncio, tal como fazem os últimos. A diferença é apenas que os positivistas não têm nada acerca do qual devem guardar silêncio. O positivismo defende – e esta é a sua essência – que aquilo de que podemos falar é tudo o que interessa na vida, enquanto Wittgenstein acredita, apaixonadamente, que a importância da vida humana reside, precisamente, em tudo aquilo acerca do qual devemos guardar silêncio.”⁷⁰

Apesar das diferenças que distinguem o tipo de preocupações do *Tractatus* das que foram introduzidas pelas *Investigações Filosóficas*, podemos dizer que Wittgenstein

⁶⁹ George Steiner, *Presenças reais*, op. cit., p.98.

⁷⁰ Paul Engelmann, *apud* Allan Janik, et al. *Wittgenstein's Vienna*, op. cit., p.220

esteve sempre mais interessado na natureza e nos limites do dizível do que nas fundações lógicas do conhecimento. Tal como foi mostrado pelos autores acima referidos, era acima de tudo um filósofo “transcendental”, cujos problemas podiam ser postos em termos kantianos (como é de todo possível uma linguagem significativa?). Wittgenstein estava indubitavelmente preocupado com a linguagem e com o modo como ela opera no interior das nossas vidas; no entanto nunca viu a “linguística” como sendo a dimensão principal e auto-suficiente da filosofia. Nesse sentido parece-nos um erro olhá-lo como um “filósofo linguístico” no sentido em que tem sido encarado pela filosofia analítica contemporânea:

“Para Wittgenstein, a linguagem era interessante apenas enquanto elemento de uma investigação maior, e as investigações linguísticas tinham implicações para a filosofia apenas quando colocadas num contexto intelectual mais vasto. Neste sentido, ele não é mais linguista do que, digamos, Platão ou Kant ou Schopenhauer. Se pensarmos que todos estes homens estavam interessados em descobrir como é que os “pensamentos” estão relacionados com as “coisas”, a “linguagem” com os “factos”, os “juízos” com as “coisas-em-si”, ou as “representações” com “o que é representado”, e que nenhum deles colocou essa questão meramente como um problema de linguística”.⁷¹

Se neste dualismo defendemos as razões do Wittgenstein “transcendental”, não quer dizer que estejamos a descurar as razões do Wittgenstein “lógico”. Estamos simplesmente a tentar captar todas as particularidades de um pensamento que se esclarece melhor a partir daquela que entendemos ser a mais eloquente definição da sua maneira de estar na filosofia: «uma renúncia a qualquer visão complacente do mundo e uma resistência à evidência – ou pelo menos à evidência de tal modo evidente que não será razoável duvidar dela»⁷² Esta caracterização de Clément Rosset sugere uma atitude crítica que, sem se identificar directamente com a figura de Kant, dá continuidade aos pressupostos da “revolução copernicana”, integrando-se, deste modo, naquilo que António Marques chamou de «*reforma contemporânea da reflexão transcendental*».⁷³

⁷¹ *idem*, pp. 221-2.

⁷² Clément Rosset, *Là où j'admire*. in Magazine Littéraire. Paris. 352 (1997) p. 37.

⁷³ Cf. António Marques, *Criticismo*. op. cit. pp. 61-62. «Mencionou-se atrás que a filosofia contemporânea tinha desenvolvido o interesse pelas estruturas transcendentais do conhecimento. A forma pela qual esse interesse operou tem directamente a ver com a importância entretanto adquirida pela linguagem ou pelos sistemas simbólicos em geral na constituição dos conhecimentos (...) A filosofia contemporânea intensificou aquela pesquisa que a «viragem copernicana» da primeira Crítica de Kant anunciara: encarar o conhecimento a partir das formas que o possibilitam e não a partir do objecto. Agora o que no contexto da filosofia crítica era referido como as formas do sujeito, dá lugar a formas de expressão

O Mundo da Linguagem: As Investigações Filosóficas.

Em 1929, imediatamente após a construção da *Kundmanngasse*, Wittgenstein decide retomar a sua actividade filosófica e regressa a Cambridge, desta vez como professor. A partir desse momento, o seu pensamento envolve-se numa relativização progressiva das estruturas conceptuais sobre as quais o *Tractatus* tinha sido edificado. Uma mudança de perspectiva que teve por base a alteração da sua concepção da linguagem que passou a ser considerada como universo autónomo, e não mais como “imagem dos factos”. A partir do momento em que essa mudança foi operada, a sua pesquisa deixou de oferecer uma explicação metafísica do significado. A partir de agora o sentido das palavras advém do papel que desempenham no complexo das actividades humanas, e não da associação com imagens ou representações mentais. Esta questão não era nova porque Wittgenstein afirmou sempre que era um erro, ou ilusão, imaginar a significação como uma imagem “interna” que acompanha o uso das palavras. O que é verdadeiramente novo no seu pensamento, no sentido em que corta com a tese central do *Tractatus*, são os termos com que o problema da linguagem é colocado novamente, implicando, desde logo, uma superação do formalismo dualista que colocava a designação ou representação no plano do indizível.

Iniciada nos primeiros textos da década de 30 (*Anotações filosóficas* – 1930 e *Gramática Filosófica* – 1931-32), essa reflexão atinge uma etapa decisiva com o *Livro Azul* (1933-1934)⁷⁴, onde é introduzido, pela primeira vez, o conceito de “jogo de linguagem”. De acordo com a explicação aí apresentada, os “jogos de linguagem” correspondem às formas “primitivas” da linguagem pelas quais aprendemos a utilizar as palavras:

*“De futuro, chamarei muitas vezes a vossa atenção para aquilo a que chamarei jogos de linguagem (...) os jogos de linguagem são as formas de linguagem com que a criança começa a fazer uso das palavras. O estudo dos jogos de linguagem é o estudo de formas primitivas da linguagem ou de linguagens primitivas.”*⁷⁵

“Os filósofos falam muito frequentemente de investigar, analisar, o sentido das palavras. Mas não nos esqueçamos de que uma palavra não tem um sentido que lhe tenha sido dado, por assim dizer,

que vão da linguagem natural a estruturas semióticas que funcionam como os ordenadores essenciais das coisas no mundo.»

⁷⁴ *The Blue and the Brown Books*, London, 1958. trad. port. *O Livro Azul*, Lisboa, 1992.

⁷⁵ Wittgenstein, *O Livro Azul*, op. cit., p. 47.

*por um poder independente de nós, para que possa proceder-se a uma espécie de investigação científica sobre o que as palavras verdadeiramente significam. Uma palavra tem um sentido que lhe foi dado por alguém.*⁷⁶

*“Para uma grande classe dos casos – embora não para todos (...) o sentido de uma palavra é o seu uso na linguagem. E a denotação de um nome explica-se, por vezes, ao apontar-se para o seu portador.”*⁷⁷

Como se depreende destas últimas passagens, o significado das palavras não é algo pré-existente; só se pode compreender dentro do contexto onde são utilizadas. Se olharmos só para aquilo que dizemos, isso não nos diz nada sobre o seu significado. Nós temos de olhar para a maneira como aquilo que dizemos se relaciona com o “jogo de linguagem” que preside às nossas acções.

Datado do ano seguinte, o livro castanho alarga ainda mais esta noção com o estudo de setenta e três jogos de linguagem. O primeiro exemplo a ser analisado, retomado posteriormente nas *Investigações Filosóficas*, parece ter sido observado durante a construção da *Kundmannngasse*: um pedreiro dá ao seu aprendiz uma ordem para lhe trazer materiais de construção, utilizando apenas os seus nomes: “pedra”, “tijolo”, “laje” e “coluna”:

*“Pensemos numa linguagem para a qual seja válida a descrição dada por Santo Agostinho: esta linguagem tem que servir para a comunicação entre um pedreiro A e um servente B. A utiliza pedras na construção em que trabalha; há blocos, lajes, vigas e colunas. B tem a função de lhe alcançar as pedras pela ordem em que A precisa delas. Para este efeito recorrem ao uso de uma linguagem que consiste nas palavras «bloco», «coluna», «laje», «viga». A exige-as em voz alta; - B traz a pedra que aprendeu a trazer ao ouvir um certo som.”*⁷⁸

*“Também podemos conceber que todo o processo de uso de palavras [no exemplo do pedreiro – servente] seja um daqueles jogos por meios dos quais as crianças aprendem a sua língua natal. A estes jogos quero chamar jogos de linguagem e falarei por vezes de uma linguagem primitiva como sendo um jogo de linguagem. E poder-se-ia chamar aos processos de nomear as pedras e repetir as palavras também jogos de linguagem.”*⁷⁹

⁷⁶ *Idem*, p. 62.

⁷⁷ Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, *op. cit.*, p. 207.

⁷⁸ *Idem*, § 2, p. 173. A descrição de Santo Agostinho referida por Wittgenstein refere-se precisamente a uma linguagem denotativa com pressupostos semelhantes aos que são defendidos no *Tractatus*.

⁷⁹ *Idem*, § 7, p. 177.

Se este exemplo tivesse sido colocado no contexto do *Tractatus*, poderíamos dizer que as palavras estão associadas com imagens, até ao ponto em que a palavra “tijolo” pode ser entendida como uma representação de um tijolo. Neste exemplo, essa denotação deixa de ser importante porque, de acordo com a noção de jogo de linguagem, dizemos que o aprendiz compreendeu o sentido das palavras, se não trocar os elementos que os nomes designam. Wittgenstein argumenta que é irrelevante a palavra ser associada com uma imagem do tijolo se não tiver um papel decisivo no jogo de linguagem em causa. Neste caso “tijolo” está por tijolo, quaisquer que sejam as relações existentes entre a palavra e as imagens na mente do jovem aprendiz.

O recurso aos jogos de linguagem permite ver até que ponto a reflexão de Wittgenstein abandonou a ideia de *forma lógica* apresentado no *Tractatus* e, por consequência, a ideia de um *modelo ideal* ou de uma “essência” comum às diferentes linguagens naturais. Aquilo a que se opõe, como escreve em 1940:

*“é ao conceito de uma exactidão ideal que nos seja dada, por assim dizer, a priori. Temos diferentes ideais de exactidão em diferentes épocas; e nenhuma delas é superior.”*⁸⁰

Ao reconhecer a existência de linguagens bastante diferentes entre si, Wittgenstein sabia que o idealismo lógico do *Tractatus* estava, pura e simplesmente, a ser abandonado. Agora, a sua pesquisa estava orientada tanto para as diferentes representações do mundo que ocorrem em diferentes culturas, como para aquelas que diferem ao longo do tempo. Compreender um jogo de linguagem é compreender todas as actividades da cultura em que é usada, é «conceber uma forma de vida».⁸¹ E, tal como a única maneira de aprender uma língua estrangeira é colocarmo-nos numa situação em que está em uso constante, também a única maneira de entender verdadeiramente os jogos de linguagem envolvidos nessa linguagem será mergulharmos completamente nessa cultura, nas suas crenças e práticas:

*“Será que se olharmos para as coisas de um ponto de vista etnológico, isso quer dizer que a filosofia é etnologia? Não, apenas significa que estamos a adoptar uma posição totalmente exterior, de modo a sermos capazes de ver as coisas com maior objectividade.”*⁸²

⁸⁰ Wittgenstein (1940), *Cultura e Valor*, op. cit. p. 62.

⁸¹ Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, op. cit., § 19, p. 183.

⁸² Wittgenstein, (1940) *Cultura e Valor*, op. cit., p. 61.

“É importante para mim ir modificando a minha postura ao filosofar, não permanecer muito tempo sobre uma perna, para não ficar burro. Como alguém que ao subir a uma montanha anda para trás por um breve espaço de tempo de modo a restabelecer-se e a esticar músculos diferentes.”⁸³

“(…) Levanta o nevoeiro estudarmos os fenómenos da linguagem em formas primitivas do seu emprego, nas quais se pode ter uma visão panorâmica da finalidade do funcionamento das palavras.”⁸⁴

É esta vontade de atingir uma “visão panorâmica” que leva Christian Delacampagne a aproximar Wittgenstein da “psicologia da forma”, em particular do olhar “globalizador”, próximo da descrição fenomenológica, que essa disciplina traz a certos aspectos do nosso comportamento.⁸⁵ Este autor considera, aliás, que essa “inquietação dupla” (prática e fenomenológica) é o aspecto mais marcante dos últimos trabalhos de Wittgenstein, em particular, as notas do curso de 1938, dedicado à estética e à crença religiosa, as notas sobre os fundamentos das matemáticas redigidas entre 1937 e 1944 (onde se afirma uma concepção “convencionalista” das leis matemáticas, de agora em diante, comparadas às regras de xadrez) e por fim, as notas sobre os fundamentos da psicologia, datadas de 1946-1948.⁸⁶

O trabalho mais completo deste segundo período da existência intelectual de Wittgenstein – o único que gostaria de ter publicado – é as *Investigações Filosóficas*. Sintetizando e alargando consideravelmente a noção de “jogo de linguagem”, esta obra, redigida entre 1936 e 1949, suscitou enormes perplexidades junto dos seus leitores. Isto porque enquanto o *Tractatus* ensaia, de modo dogmático, teses “definitivas”, as *Investigações* – como escreve Delacampagne – «revelam o desenvolvimento de um pensamento em movimento, que se aprofunda através de um diálogo imaginário com um interlocutor “céptico” – mas que não recai jamais sobre uma conclusão estável».⁸⁷

O último pensamento de Wittgenstein já não está absorvido pela ideia de uma essência lógica, pura e cristalina que permanece oculta. Em vez disso, Wittgenstein defende que tudo já existe claramente perante nós. Como escreveu numa nota de 1930

⁸³ *Idem*, p. 48.

⁸⁴ Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, *op. cit.*, § 5, p. 175.

⁸⁵ Christian Delacampagne, *Histoire d'un renoncement*. Magazine Littéraire, Paris. 352 (1997) p. 32.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

«as coisas estão mesmo à frente dos nossos olhos, nenhum véu as cobre».⁸⁸ A nossa linguagem não tem nada de misterioso uma vez que reflecte simplesmente as práticas em vigor na nossa cultura. Como é referido no parágrafo 11 das *Investigações Filosóficas*, a linguagem é como a uma “caixa de ferramentas” em que para cada palavra, como para cada ferramenta, eu posso dizer que compreendo a sua “significação” logo que eu compreendo o seu “uso”.⁸⁹ «As palavras são também acções».⁹⁰ Como afirma Delacampagne:

“(…) uma tal visão, “antropológico-linguística”, do conhecimento equivale a uma formidável renúncia aquilo que nunca deixou de ser (até ao Tractatus inclusive) a ambição maior da filosofia ocidental. Para o “segundo” Wittgenstein, com efeito, a linguagem não nos revela nada sobre a estrutura do mundo. A filosofia cessa, do mesmo modo, de ser uma forma de conhecimento. Não há daqui em diante mais nada a conhecer, de que falar propriamente. Importa somente, para que o saber “funcione”, respeitar as regras da “gramática”. O item §124 é muito claro a esse respeito: “a filosofia não deve de maneira nenhuma prestar atenção ao uso real da linguagem, ela deixa todas as coisas no seu estado. Ela deixa também as matemáticas tal como elas são, e nenhuma descoberta matemática não saberá como fazê-la progredir (...)”

A filosofia só possui uma função: a de assinalar as “doenças” que ela mesma suscitou. No entanto, o tratamento preconizado pela segunda parte das investigações tem uma amplitude diferente da que é sugerida no *Tractatus*. Com efeito, já não se trata de analisar a estrutura das proposições metafísicas para as clarificar. Trata-se, antes de tudo, de “demonstrar” os processos mentais que nos levam a formular tais proposições:

“Estamos sempre a ouvir de novo a observação de que a filosofia não faria qualquer progresso, que os mesmos problemas filosóficos que já ocupavam os Gregos ainda nos ocupam. Aqueles que o dizem, porém não compreendem a razão por que isto é // tem que ser // assim. Esta é, porém, a de que a nossa linguagem se manteve igual e nos leva sempre para as mesmas perguntas. Enquanto houver um verbo “ser” que parece funcionar como “comer” e “beber”, enquanto existirem os adjectivos “idêntico”, “verdadeiro”, “falso”, “possível”, enquanto se continuar a falar de um fluxo do tempo e de uma extensão do espaço, etc., etc., as pessoas continuarão sempre a confrontar-se com as

⁸⁸ Wittgenstein, *Cultura e Valor*, op. cit., p. 19.

⁸⁹ Cf. *Investigações Filosóficas*, op. cit., § 10, p. 180.

⁹⁰ Wittgenstein, *idem*, p. 73. Cf. *Investigações Filosóficas*, op. cit., § 546, p. 449.

mesmas dificuldades enigmáticas e a espantar-se com algo que nenhuma explicação parece poder remover.”⁹¹

O insólito, o profundo, e o enigmático parecem destinados a desaparecer perante o esclarecimento da “bruma mental” que envolve o uso das palavras. Uma outra via, em suma, para alcançar aquele que afinal foi sempre o seu objectivo. Mas uma via bastante mais complexa porque não nos reenvia para a lógica, mas para a psicologia. Uma via que não nos oferece a esperança de entrarmos numa “explicação” real para aquilo que nos espanta e nos fascina. Um profundo pessimismo? Talvez. Mas um pessimismo que, como escreve Jean-Pierre Cometti, «faz incidir uma luz mais justa sobre as coisas e sobre a vida.»⁹²

Os Caminhos do Relativismo: Wittgenstein e a Pós - Modernidade.

Se a divisão da obra de Wittgenstein em dois períodos – o primeiro que culmina com a publicação do *Tractatus*, e o período posterior, iniciado em 1929, imediatamente após a conclusão da *Kundmannngasse* – não coloca quaisquer dúvidas, menos consensuais são as interpretações que tentaram explicar as diferenças que motivam esta divisão. A julgar por tudo aquilo que foi dito a esse respeito ao longo dos últimos cinquenta anos, existem duas maneiras de considerar os escritos de Wittgenstein: uma que os encara como a expressão duma filosofia como as outras; e uma outra que os vê como uma filosofia singular, estranha, dificilmente assemelhável à imagem habitual do que é, ou do que deve ser a filosofia. De facto, as preocupações de Wittgenstein não têm muito em comum com as questões como as do corpo, ou do espírito ou de outras dicotomias análogas. Esta indiferença de Wittgenstein em relação aos problemas filosóficos tradicionais é uma das razões pela qual a sua obra não é, por vezes, compreendida. O caso do *Tractatus* é exemplar a este nível. A figura do filósofo que entende o mundo apenas dentro dos limites estreitos de uma lógica doutrinária é, ainda hoje, uma imagem redutora de um pensamento cuja complexidade ultrapassa largamente o formalismo das “tabelas de verdade”⁹³ apresentado no *Tractatus*⁹⁴. Como escrevem Janik e Toulmin:

⁹¹ Wittgenstein, *Filosofia, in Crítica - Revista do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa, 1991, pp. 15-16.

⁹² Jean-Pierre Cometti, *La Maison de Wittgenstein*, Paris, 1998, p.10.

⁹³ “Uma função de verdade de proposições ou frases é uma função que produz um valor de verdade determinado, dependendo dos valores de verdade dessas proposições ou frases. Assim, $(p \ \& \ q)$ é uma combinação cujo valor de verdade é verdadeiro quando p é verdadeira e q é verdadeira, sendo falso em todos os outros casos. $\neg p$ é uma função de verdade de p , falsa quando p é verdadeira e verdadeira quando p é falsa. O modo como o valor do todo é determinado pelas combinações

“Ele foi aplaudido ou atacado enquanto autor do “método das tabelas de verdade”, enquanto influência dominante no positivismo dos anos que separavam as duas guerras, enquanto crítico de “linguagens privadas”, “definições ostensivas” e “sensações”, enquanto analista de “problemas intelectuais”, “jogos de linguagem” e “formas de vida” – em suma, enquanto homem que tomou as ideias e métodos de Bertrand Russell e G. E. Moore, e os refinou muito para além do que imaginavam os seus autores. No entanto, se olharmos a publicação do *Tractatus* exclusivamente como um episódio na história da lógica filosófica, uma característica significativa do livro permanece totalmente misteriosa. Depois de umas setenta páginas aparentemente dedicadas a nada mais do que lógica, teoria da linguagem e filosofia da matemática e da ciência, somos subitamente confrontados com cinco páginas conclusivas (a partir da proposição 6.4) que nos baralham e nos confrontam com uma cadeia de teses dogmáticas sobre o solipsismo, a morte e o “sentido do mundo” que “tem que existir fora do mundo”. Dada a grande desproporção existente entre a atenção dada aos preliminares lógico – filosóficos e estes últimos aforismos teológico-morais, a tentação é diminuir a importância das proposições finais como obiter dicta – como pensamentos a posteriori e casuais que não têm qualquer força unitária subsequente, uma vez que não são legisladores no caso em análise.”⁹⁵

Um dos aspectos que mais contribui para esta imagem, é a reserva que a maior parte dos autores ligados a uma lógica mais normativa coloca ao *Tractatus* quando aborda a questão do seu carácter fragmentário e desarticulado. As maiores reprovações dizem respeito ao emprego vago de certos conceitos e à inexistência de quaisquer argumentos que justifiquem as suas declarações mais “oraculares” e “aforísticas”:

“Quando Wittgenstein diz que não há nenhuma necessidade excepto a da lógica, parece querer significar com “lógica” (6.371) a teoria do emprego que fazemos dos sinais; mas quando fala da

de valores das partes constituintes é ilustrado por uma tabela de verdade. O cálculo proposicional é o tratamento canónico das combinações de funções de verdade. As suas constantes, $\&$, \vee , \neg , \rightarrow , e \leftrightarrow , são functores de verdade, isto é, expressões que representam funções de verdade.” in Simon Blackburn, *Dicionário de Filosofia*. Lisboa. 1997. p. 182.

p	q	$p \& q$	$p \vee q$	$p \rightarrow q$	$p \leftrightarrow q$
V	V	V	V	V	V
V	F	F	V	F	F
F	V	F	V	V	F
F	F	F	F	V	V

⁹⁴ Basta referir que o *Tractatus*, apesar da sua suposta “objectividade” lógica, permanece, ainda hoje, como um terreno fértil de leitura, como se pode verificar nas numerosas interpretações que foram sendo feitas ao longo dos últimos setenta anos.

⁹⁵ Allan Janik et al, *Wittgenstein's Vienna*, op. cit., p. 23.

lógica do mundo e em particular fala das posições no espaço lógico parece querer dizer com "lógica" qualquer coisa a que se deveria mais correctamente chamar metafísica."⁹⁶

Mais do que a ambiguidade, aquilo que os lógicos matemáticos, e aqueles que acreditam que a lógica tem a capacidade de explicar a estrutura da realidade, não perdoam a Wittgenstein, é a relativização do "cálculo não interpretativo"⁹⁷ e a sua associação a uma dimensão antropológica que, de certo modo, e à semelhança da crítica da linguagem operada por Fritz Mauthner, a reduz a uma criação arbitrária do espírito humano. A sua posição implica que todas as verdades afirmáveis *a priori* sejam consideradas analíticas ou logicamente necessárias e por isso definidas como simples tautologias verdadeiras por definição, i.e., «sub-produtos triviais da actividade humana ao fazer regras para o emprego dos símbolos».⁹⁸ Por isso, se pensarmos que a "Viragem Linguística" (*Linguistic Turn*), que caracteriza a filosofia de expressão anglófona, se baseia num convencionalismo que olha as regras da lógica como regras linguísticas, não deixa de ser estranho que a filosofia analítica contemporânea, que se reclama herdeira do pensamento de Wittgenstein, tenha ignorado as perplexidades filosóficas apontadas por Allan Janik e Stephen Toulmin nas passagens anteriores. A este respeito, Jacques Bouveresse observa que «a filosofia analítica e a filosofia da linguagem do pós-guerra foram marcadas largamente por aquilo a que podemos chamar triunfo, senão do *Tractatus*, pelo menos do espírito com que o *Tractatus* foi recebido, por oposição ao das *Investigações Filosóficas*», quer dizer, «por um regresso às concepções que Wittgenstein defendeu num primeiro momento e que ele mesmo criticou radicalmente em seguida».⁹⁹

Se a figura que usualmente surge associada ao conteúdo do *Tractatus* é, em si mesma, uma representação redutora, a imagem de contornos vagamente niilistas, que por vezes ocorre nos comentários ao seu segundo pensamento, não o é menos. Ambas se esforçam por negligenciar a complexidade de um pensamento que, acima de qualquer relativismo, se distingue pela forma perturbadora com que coloca os problemas. O extremo desta atitude ilustra-se com as leituras que o apresentam como «o coveiro não apenas da totalidade das doutrinas filosóficas, mas de todas as questões filosóficas tradicionais.»¹⁰⁰ Atitude assumida pelo filósofo norte-americano Richard Rorty quando

⁹⁶ William Kneale et al, *The Development of Logic*. 1962. trad port. *O Desenvolvimento da Lógica*. Lisboa, 1991. p.640.

⁹⁷ *idem*, p.639.

⁹⁸ *idem*, p.637.

⁹⁹ Jacques Bouveresse, *Wittgenstein existe-t-il?* in *Magazine Littéraire*. Paris, 352 (1997), p. 37.

¹⁰⁰ J. Hintikka, *Ludwig Wittgenstein, Half-Truths and One-and-a-Half-Truths*, Selected Papers 1, Kluwer Academic Publishers, 1996, p. IX. apud Jean-Pierre Cometti, *La maison de Wittgenstein*, op. cit., p. 41.

afirma que as *Investigações Filosóficas* assinalam o falecimento da filosofia ocidental.¹⁰¹ No entanto – como escreve Delacampagne – é pouco provável que o pensamento do “segundo” Wittgenstein se possa reduzir a declarações tão unilaterais:

“Como assinalou Stanley Cavell, um dos seus melhores exegetas, levar a sério a linguagem comum, para Wittgenstein, é tomar consciência da desrazão e do sem-sentido que existe em cada um de nós, é aceitar a nossa transitoriedade. Deste ponto de vista “existencial”, o seu cepticismo não se deixará refutar completamente porque a sua filosofia nunca se encerra no silêncio. Bem pelo contrário, ele escolhe continuar a inquietude psicológica apresentada nas *Investigações* ao redigir durante os anos de 1950-53, as anotações sobre as cores, e iniciando em seguida um novo trabalho que não chegou a acabar, significativamente consagrado à questão da certeza.”¹⁰²

Nas últimas décadas do século XX, a segunda fase do pensamento de Wittgenstein sofreu uma grande divulgação junto de um público académico mais alargado, em particular os textos que antecipam alguns temas “pós-modernos” e que o colocam numa relação interessante com o pensamento pós-estruturalista. De certo modo, veio a confirmar-se que a perspectiva apresentada nas *Investigações Filosóficas* era uma maneira eficaz de descrever aquilo que pensamos e aquilo em que acreditamos. No entanto, se pensarmos no tipo de relativismo implícito nessa perspectiva acarreta, não podemos deixar de perguntar até que ponto a desistência da ideia de verdade absoluta nos afecta a todos. Será que se perde alguma coisa de importância significativa ao desistir desta ideia? Provavelmente não. Ao recusar dar corpo a mais uma teoria filosófica, Wittgenstein evita sugerir uma maneira como devemos viver as nossas vidas. Isso não conduz necessariamente a uma perda de moral ou de idealismo e utopia. Em vez disso, oferece-nos a possibilidade de viver de uma maneira muito mais meditada, uma vez que agimos e interagimos de um modo muito mais realista e ponderado.

As diferentes leituras de que foi alvo a obra de Wittgenstein, ao longo do tempo, torna-se uma questão fundamental, pois, como veremos nos próximos capítulos, grande parte das interpretações do seu trabalho como arquitecto baseiam-se numa espécie de “imagem de marca” que acabou por ser imposta a tudo aquilo que Wittgenstein produziu. De facto, a autoridade da sua forte personalidade e a forma peculiar como o *Tractatus* foi escrito, criaram uma aura de austeridade que foi reforçada pelo rigor

¹⁰¹ Cf. Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, 1989. trad. port. *Contingência, Ironia e Solidariedade*. Lisboa, 1994.

¹⁰² Christian Delacampagne, *Histoire d'un Renoncement*, op. cit., p. 32. Veja-se também: Stanley Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*. New York, 1979.

obsessivo com que os trabalhos de construção da *Kundmanngasse* foram conduzidos. Isto permitiu que o trabalho arquitectónico de Wittgenstein passasse a ser visto como uma emanação mais ou menos directa do *Tractatus*, como se de algum modo a austeridade da construção tivesse sido conduzida pelo princípio de "economia" subjacente a essa obra. Como veremos, mais adiante, essa pretensão não pode ser sustentada porque não é possível transpor directamente a concepção da linguagem apresentada no *Tractatus* para o projecto da *Kundmanngasse* sem criar uma leitura extremamente redutora do seu trabalho em arquitectura. O que não nos interdita de procurar uma relação entre a sua arquitectura e a sua filosofia, desde que tenhamos presentes os limites e o plano em que essa analogia pode ser estabelecida.

Como assinala Jean - Pierre Cometti, «a casa de Wittgenstein prefigura o seu regresso à filosofia; longe de ilustrar a arquitectura do *Tractatus*, ela anuncia as novas orientações que se exprimiam desde os encontros com o Círculo de Viena e esclarece, com outra luz, as concepções que tinham dominado as preocupações anteriores do filósofo.»¹⁰³

Existem várias razões que suportam esta tese. Por um lado, as diversas reflexões sobre a arquitectura (e a arte) que integram as obras publicadas de Wittgenstein, datam, na sua maioria, do período em que se esboça o conceito de "jogo de linguagem". Por outro, não é indiferente observar que numa dessas obras, Wittgenstein evoca a sua experiência de arquitecto ao colocar a arquitectura no mesmo plano de preocupações da filosofia:

*"O trabalho em filosofia – tal como muitas vezes o trabalho em arquitectura – é, na realidade, mais um trabalho sobre si próprio. Sobre a nossa própria interpretação. Sobre a nossa maneira de ver as coisas (e sobre o que delas se espera)".*¹⁰⁴

A circunstância das concepções da linguagem e da filosofia, expostas no *Tractatus*, terem começado a ser questionadas durante a construção da *Kundmanngasse*, aumenta ainda mais esta suposição. Além disso, não devemos esquecer o facto da casa ter sido construída em Viena; um contexto que não é seguramente indiferente para compreender o sentido do seu trabalho, tanto filosófico como arquitectónico. Esta relação foi defendida por Janik e Toulmin, em *Wittgenstein's Vienna*¹⁰⁵, quando afirmaram que qualquer análise que não pretenda descuidar a complexidade da personalidade e da obra de

¹⁰³ Jean - Pierre Cometti, *La maison de Wittgenstein*, op. cit., p.39.

¹⁰⁴ Wittgenstein, 1931, in *Cultura e Valor*, op. cit., p. 33.

Wittgenstein, terá necessariamente de adoptar um ponto de vista interdisciplinar e atender ao processo histórico-cultural em curso na Viena do início do século XX. Apesar da obra destes autores datar de 1973, mantêm-se válidas as premissas que os levaram a afirmar que só a partir do momento em que se estabelecem as relações entre Wittgenstein e o ambiente cultural de expressão alemã da Viena de 1900 é que a origem dos seus problemas poderá começar a ser identificada:

“Será uma absoluta coincidência que os inícios da música dodecafónica, da arquitectura moderna, do positivismo lógico, da pintura não figurativa e da psicologia – para não mencionar o revivalismo e o interesse em Schopenhauer e Kierkegaard – tivessem todos tido lugar simultaneamente e estivessem largamente concentrados em Viena?”¹⁰⁶

A pesquisa destes autores parte de uma leitura crítica do declínio e queda do império de Habsburgo e tenta determinar até que ponto esse facto histórico influenciou as vidas e experiências dos seus cidadãos. O resultado é uma visão ampla sobre as preocupações partilhadas nos vários campos culturais, e o estabelecimento de um agregado de características comuns que permite lançar luz sobre o contexto social, político e ético da produção cultural de Viena no final do século dezanove e nas duas primeiras décadas do século XX. No final, da sua obra, Janik e Toulmin defendem ainda que essas preocupações estão simbolizadas de forma sintética no *Tractatus*.

A importância das ligações entre a obra filosófica de Wittgenstein e a produção cultural do seu tempo seria hoje uma questão evidente se as suas relações pessoais com filósofos como Russell e Frege não tivessem obscurecido as origens das suas preocupações culturais e intelectuais. Como mostraram Janik e Toulmin, muito do seu material tem causas totalmente desconhecidas das suas audiências inglesas, e muitos dos problemas nos quais se concentrou estavam em discussão entre filósofos e psicólogos de expressão alemã ainda antes da primeira guerra mundial:

“os temas, os métodos filosóficos e o estilo de exposição não eram, tal como foi suposto, únicos e sem paralelo. Eram antes, um sinal de choque cultural: o choque entre um pensador vienense cujos problemas intelectuais e atitudes pessoais tinham sido formados no ambiente neo-kantiano anterior a 1914, no qual, lógica e ética constituíam uma unidade que estava associada à crítica da linguagem

¹⁰⁵ Allan Janik et al, *Wittgenstein's Vienna*. op. cit.

¹⁰⁶ *idem*, p.18.

(sprachkritik), e uma audiência de estudantes cujas questões filosóficas foram moldadas pelo empirismo neo-humeano (e portanto pré-kantiano) de Moore, Russell e seus colegas.”¹⁰⁷

Não deixa de ser surpreendente, por isso, que Wittgenstein, durante boa parte do século vinte considerado quase exclusivamente como o “fundador não intencional” do Positivismo Lógico, só nas últimas décadas tenha vindo a ser interpretado à luz do palco de uma das mais ricas e complexas encenações da modernidade – a Viena de 1900. Uma relação que iremos explorar no próximo capítulo e que constitui o melhor caminho para se entender a relação entre a sua filosofia e a sua arquitectura.

¹⁰⁷ *idem*, p. 22.

3. O Palco da Modernidade: A Viena de 1900.

A crise epistemológica que conduziu à *Sprachkritik* partiu das premissas do criticismo kantiano para questionar a linguagem enquanto suporte do pensamento racional. Esta linha de investigação, presente na filosofia e na ciência, dominava tanto o trabalho de físicos como Ernst Mach e Heinrich Hertz, como o cepticismo de filósofos como Fritz Mauthner. Como vimos no capítulo anterior, o *Tractatus* de Wittgenstein, publicado em 1922, dava continuidade a estes pressupostos criticistas; mais do que o “progenitor não intencional” do Positivismo Lógico, esta obra representa uma síntese das tensões epistemológicas que, no início do século XX, contribuíram para que os estudos sobre a linguagem superassem o âmbito da linguística e se implantassem em todos os espectros culturais onde se colocava o problema da comunicação.

Viena, a cidade que viu nascer Wittgenstein, foi precisamente um dos lugares onde esses problemas, em particular a autenticidade da expressão simbólica, foram interligados e postos em paralelo em todos os campos do pensamento e da arte. O lugar onde as convulsões sociais e políticas que atravessaram a sociedade austríaca desde o final do século XIX eram experimentadas de modo mais acutilante, constituiu-se como palco privilegiado de uma crítica generalizada da linguagem a qual criou, cerca de 1900, as condições para o desenvolvimento de um contexto cultural e artístico único na Europa central.

Tal como assinala Kenneth Frampton, num estudo sobre Adolf Loos datado de 1996¹, quase todos os protagonistas da modernidade vienense, como o escritor e jornalista Karl Kraus, o arquitecto Adolf Loos, o compositor Arnold Schönberg, o pintor Oskar Kokoschka, para além do próprio Wittgenstein, estavam envolvidos numa «actividade

¹ Kenneth Frampton, *Adolf Loos: The Architect as Master Builder*, in Roberto Schezen, *Adolf Loos: Architecture 1903-1932*. 1996: pp. 14-21.

metalinguística» comum, designadamente, «numa tentativa de especificar o discurso autónomo de cada actividade de acordo com a sua natureza intrínseca».²

Wittgenstein, como vimos, pretendia traçar os limites da linguagem precisamente a partir dessa “perspectiva autónoma”, renunciando ao sensacionismo de Mach e ao sentido “mentalista” do seu conceito de representação (*Vorstellung*), para adoptar uma noção de representação mais próxima do sentido que o conceito (*Darstellung*) possuía na obra de Hertz.

Karl Kraus, contemporâneo de Mauthner e de Loos, mas também de Wittgenstein e de Schönberg, é um dos expoentes máximos desta *Sprachkritik* generalizada que surgiu em Viena. Através do seu meio privilegiado – a sátira – e de uma observação obsessiva das práticas culturais, Kraus foi o juiz e o executor da “decadência moral e artística” que assolava a sociedade vienense desde o final do século XIX. Kraus fez frente àquilo que, no seu entender, representava a hipocrisia e a duplicidade inerente à moralidade judaico-cristã e tornou-se o líder de uma cruzada moral e estética partilhada por grande parte dos seus contemporâneos.

Como se pode observar no retrato de Viena traçado por Janik e Toulmin³, a dimensão filosófica e o tom apocalíptico dos textos de Kraus, foram uma influência decisiva para todos aqueles que actuaram nesse complexo contexto cultural. Com efeito, um dos factores que distingue a produção cultural vienense nas duas primeiras décadas do século XX é precisamente o facto das criações dos vários intervenientes nesta cruzada estarem intimamente relacionadas, tendo muitos deles exercido mais do que uma actividade. Para ilustrar esta situação nem sequer é necessário invocar Wittgenstein na condição de arquitecto; basta recordar os contos e as peças de teatro escritas por Kokoschka e os quadros expressionistas pintados pelo compositor Arnold Schönberg. Se a superação da divisão entre diferentes disciplinas e formas artísticas era uma prática comum nesse tempo, a dimensão que alcançou em Viena é de facto única. A este respeito Janik e Toulmin escrevem:

“Este factor deve ser mantido em mente quando descobrimos que todo um conjunto de criações intelectuais e artísticas, que iam desde a música de Arnold Schönberg à arquitectura de Adolf loos –

² Cf. *Idem*, pp. 14-15.

incluindo também, à sua maneira, o *Tractatus de Ludwig Wittgenstein* – estavam íntima e conscientemente relacionadas e eram, de certo modo, extensões da crítica da linguagem e da sociedade conduzida por Karl Kraus. (...) Todos estes homens influenciados por Karl Kraus podiam ser apelidados de krausianos; a integridade do krausiano exigia que, em cada caso, a luta contra a corrupção moral e estética, fosse conduzida por uma crítica dessa área particular da experiência humana, na qual o escritor ou artista individual se sentia mais em “casa”. Para Loos, era a arquitectura e o design; para Schönberg a música; para Wittgenstein a filosofia.⁴

O exemplo de Schönberg é eloquente. As regras da composição atonal (apresentadas no seu *Tratado de Harmonia* de 1911 (*Harmonielehre*), dedicado a Gustav Mahler) estavam em sintonia com as ideias de Edward Hanslick⁵, professor de música vienense para quem o problema central da composição musical se reduzia à questão de saber se a música era “auto-suficiente” – uma mera montagem coerente de sons; uma linguagem em si própria – ou se lhe era essencial expressar ideias ou sentimentos – simbolizar algo diferente do musical.⁶

Hanslick recusava a conformidade ao gosto convencional, as orquestrações elaboradas e a ênfase que os compositores (ansiando pelo sucesso junto do público) davam aos efeitos que a música produzia no ouvinte. Além disso, repudiava toda e qualquer composição que procurasse alcançar efeitos de outro tipo que não o musical porque entendia que a música não era uma linguagem dos sentimentos, tal como defendiam os românticos, mas uma lógica do som em movimento.⁷ O mesmo tom, argumentava, podia ser usado, com igual facilidade para expressar tanto a alegria como a tristeza, o sublime ou o ridículo. Hanslick admitia que a música acabava sempre por evocar uma resposta emotiva no ouvinte, mas isso era apenas uma característica secundária, partilhada com as outras artes.⁸ Só a música instrumental era música *simpliciter*, os assuntos literários não eram de maneira nenhuma motivos para a

⁴ Allan Janik et al. *Wittgenstein's Vienna*. (1973) reimp. Chicago. 1996.

⁵ *Idem*, p.93.

⁶ Edward Hanslick, professor de música em Viena e grande admirador de Brahms, é considerado como o fundador do criticismo musical moderno e da apreciação musical como matéria académica (Cf. *Idem*., p.103)

⁷ *Idem*, p.103.

⁸ *Idem*, p.106.

⁹ *Idem*, p.105.

composição, eram uma mera “sugestão” fornecida ao compositor.⁹ Só a “lógica da composição” era a verdadeira essência da música:

“Qual é então o assunto da composição musical? – a própria “ideia musical” em si: “o tema, ou temas, são o verdadeiro assunto de uma peça de música”. A composição consiste em articular temas de acordo com “certas leis elementares, que governam tanto o organismo humano como o fenómeno do som”. A principal é a “lei da progressão harmónica” que constitui a base lógica da composição pela qual os temas são desenvolvidos e transformados. O compositor é, por isso, uma espécie de lógico cujas operações não podem ser adequadamente expressas numa metalinguagem. Devido à própria natureza da música, qualquer tentativa de descrever em palavras o que esta produz, está condenada a falhar.”¹⁰

A interdição apresentada pela teoria de Hanslick baseia-se na questão que temos vindo a analisar: o problema dos limites da linguagem e da representação, comum à maioria dos representantes da modernidade vienense, referido por autores como Benedetto Gravagnuolo quando coloca a atonalidade de Schönberg em paralelo com a arquitectura de Loos:

“Para Schönberg, a atonalidade era uma música ética despojada de todo o ornamento que tinha surgido das circunstâncias históricas.”¹¹

Kenneth Frampton, no estudo referido anteriormente, usa esta passagem precisamente para destacar o carácter multidisciplinar do ambiente cultural que se vivia em Viena. Mesmo quando coloca reservas ao rigor deste tipo de comparações salientando que existem sempre contingências particulares que tornam irreduzíveis algumas diferenças nas várias actividades, Frampton não deixa de afirmar que os combates travados por Loos na arquitectura e por Schönberg na música, contra a retórica da ornamentação, constituem dois exemplos característicos dos pseudo discursos que

⁹ *Idem*, p.105.

¹⁰ *Idem*, p.105.

¹¹ Benedetto Gravagnuolo, *apud* Kenneth Frampton, *op. cit.*, p.15. ver também: Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos: Theory and Work*, trad. C. H. Evans. New York: Rizzoli, 1982.

resultavam daquilo que Wittgenstein chamou de confusão entre a esfera do dizível e a do indizível:

“A capacidade de Schönberg transformar o expressionismo em atonalidade iria encontrar uma correspondência no invólucro silencioso da tranquila domesticidade de Loos. Este silêncio falava do vazio entre facto e valor tal como, precisa e paradoxalmente, a distinção que Wittgenstein estabelecia entre dizível e indizível.”¹²

Karl Kraus e a “Separação Criativa”.

No plano cultural e político, a Viena de 1900 é a época que Hermann Broch caracterizou como o “vegetar alegre” de uma cidade “museal”. Uma “metrópole do Kitsch” que se tinha entregue à cultura do simulacro de modo a poder fugir à realidade dos conflitos latentes da sociedade austríaca. Apesar das artes visuais terem renunciado ao historicismo por volta do final do século XIX, a ascendente burguesia vienense tinha-se deixado dominar pelo culto dos estilos historicistas na ânsia de emular a antiga aristocracia católica. As fachadas profundamente ornamentadas dos palácios da *Ringstrasse*¹³ eram, muitas vezes, puro cenário que escondia a verdadeira condição social de muitos dos seus habitantes. Como salienta António Sousa Ribeiro, por trás deste esteticismo, «escondia-se a realidade inadiável e cada vez mais próxima dos últimos dias do poder dos Habsburgo.»¹⁴

É contra este “vegetar”, como lhe chamou Broch, que um grupo de escritores e artistas reagiu ao procurar, por vias muito diversas, uma expressão mais autêntica que permitisse a fuga ao colete de forças do *status quo* da sociedade burguesa - uma acção que viria a ter consequências profundas e que definiu, em grande parte, a direcção tomada pela própria modernidade. Este grupo tinha um desejo obsessivo pela mesma

¹² K. Frampton, *op. cit.*, p.15.

¹³ Apesar do declínio do poder de Habsburgo, o imperador Francisco José introduziu uma nova era de esplendor em Viena ao ordenar a construção da *Ringstrasse*; uma avenida arborizada que separa *stephansdom* e os bairros de *Hofburg* dos subúrbios. Para a sua construção foram demolidas as defesas da cidade e edificou-se um boulevard circular (a *Ringstrasse*), que ligava as novas instituições culturais e políticas. Concluído por volta de 1880, mantém, ainda hoje, o esplendor de então.

¹⁴ António Sousa Ribeiro, *Para uma Arqueologia do Pós-Modernismo: A «Viena 1900»*. in *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa. nº 6-7 (1988), p.143.

autenticidade nas ideias, palavras e imagens que alimentava o ideal de honestidade, simplicidade e ausência de artificialismo, presente na arquitectura e na teoria de Adolf Loos, no jornalismo satírico de Karl Kraus, na pintura de Oskar Kokoshka e de Egon Schiele, nos poemas de Peter Altenberg e na própria filosofia de Wittgenstein.

A luta destes artistas, escritores e filósofos, que acompanhavam Karl Kraus no seu combate contra a decadência moral e artística, visava, especificamente, os “maneirismos” decorativos dos artistas da primeira geração do movimento moderno vienense. Opunham-se ao excesso de ornamento que consideravam ser a face visível da hipocrisia e pretensiosismo da sociedade vienense. Numa sociedade em que o “bom gosto” se situava no topo dos valores, desafiar radicalmente o gosto dominante era questionar os fundamentos dessa mesma sociedade. Muitos destes artistas, músicos e escritores que procuravam a realidade oculta por baixo dessa superfície de aparências, foram confrontados com a hostilidade ou indiferença dos sectores mais conservadores da sociedade. Não é de estranhar por isso que quando Kraus e Loos se envolveram numa confrontação comum contra os que consideravam ser os promotores dessa decadência social e artística, muitas das suas polémicas tenham sido recebidas com escândalo.

Loos conheceu Kraus quando regressou a Viena em 1896, depois de uma estadia nos Estados Unidos da América. Nessa altura, antes do virar do século, a eufórica atmosfera de mudança cultural protagonizada pelo movimento moderno, dominado pela Secessão Vienense e pelo círculo literário da *Jovem Viena* (*Jung Wien* - que incluía figuras como Hugo Hofmannsthal, Arthur Schnitzler e Hermann Bahr), desenrolava-se em grande parte, em alguns dos numerosos cafés de Viena onde os artistas e intelectuais se reuniam para trocar ideias. Estas inter-relações não asseguravam apenas, como salienta Edward Timms, «uma rápida circulação de ideias», mas também intensificavam o carácter interdisciplinar que temos vindo a analisar.¹⁵ Loos entrou rapidamente em contacto com este ambiente. Apesar de ter mantido contactos com a Secessão e de ter chegado a integrar o círculo da *Jung Wien*, foi através do círculo do poeta Peter Altenberg que conheceu Karl Kraus. Entre os três surgiu, além de uma longa amizade (que Kraus

¹⁵ Num estudo sobre Kraus, Edward Timms demonstrou como “toda a estrutura da cultura vanguardista em Viena pode ser vista como uma série de “círculos” que se intersectam, cada um dos quais com o seu café favorito, uma personalidade dominante no seu centro um ou mais membros que também eram membros de outros círculos.” Cf. Richard Calvocoressi, *et al*, *Vienna 1908-1918*. in Iwona Blazwick, ed. lit. - *Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis*. London: Tate Gallery Publishing Ltd, 2001. p. 229.

apelidaria de aliança tripla¹⁶), um forte sentimento de afinidade e de partilha que foi estendido às suas actividades.

A Secessão vienense surgiu em 1897 pela mão de um grupo de dezanove pintores e arquitectos que apesar de se ter constituído no âmbito da *Künstlerhaus* - a associação dos artistas das artes decorativas - assumiu, desde logo, um corte com a tradição ao recusar as normas artísticas tradicionais. Apesar disso, o “modernismo” da Secessão obteve aliados poderosos entre a alta finança e certos meios aristocráticos cujos contributos passaram inclusivamente pelo financiamento da construção do seu edifício de exposições¹⁷, permitindo uma rápida afirmação pública dos seus membros. Em 1900, apenas três anos depois da rebelião contra a academia, o movimento estava representado oficialmente na Exposição Internacional de Paris. Entre 1900 e 1904, a Secessão conquistou o reconhecimento público geral e passou a ser financiada através de um programa de mecenato cultural do estado. Como consequência, alguns dos seus membros obtiveram postos de ensino, enquanto outros viram o número de encomendas do seu trabalho aumentar significativamente. Para Janik e Toulmin, isto é um indício da extraordinária capacidade que o antigo império tinha para se reconciliar com os seus críticos, desde que não ameaçassem os valores centrais da sociedade: «talvez existisse alguma “afinidade electiva” entre o brilho e o deslumbre da ornamentação de Klimt e o esplendor superficial das instituições e da vida social austríaca.»¹⁸ De facto, os arquitectos e artistas da Secessão abraçaram o estilo decorativo de Klimt com um forte entusiasmo. Na arquitectura, tal como na pintura, o novo estilo decorativo estava a substituir os motivos do ornamento tradicional. O mesmo podia ser dito a propósito dos artefactos que Koloman Moser e Josef Hoffmann estavam a produzir nos *Ateliers Vienenses (Wiener Werkstätte)* fundados em 1903:¹⁹

¹⁶ Kurt Lustenberger, Adolf Loos. Zurique, 1994, p.14.

¹⁷ O edifício da Secessão, inauguração em 1898, foi projectado por Josef Maria Olbrich.

¹⁸ Allan Janik *et al*, *op. cit.* p. 96

¹⁹ Os ateliers vienenses foram fundados por dois professores da Escola das Artes Decorativas, Josef Hoffman e Koloman Moser, e o industrial Fritz Waerndorfer. O seu objectivo era «... a promoção dos interesses económicos dos seus membros através da formação e instrução dos mesmos para as artes decorativas, fabricando objectos artesanais de todos os géneros e projectos realizados pelos membros artísticos da associação, construindo ateliers e vendendo os produtos fabricados.» Citação extraída do registo comercial da Secessão, segundo Elisabeth Schmuttermeyer: *Die Wiener Werkstätte*. Em: *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930*, Viena, 1985, p. 336. Se bem que os Ateliers Vienenses tenham concretizado os seus objectivos artísticos, falharam do ponto de vista económico devido à incompatibilidade entre um trabalho artesanal e oneroso, reservado a um reduzido público elitista, e a produção em massa. A empresa foi liquidada em 1932.

“Um objecto não podia revelar, em nenhuma circunstância, a sua utilidade através da forma – isto no caso do objecto chegar a ter alguma função. O ornamento tornara-se numa maneira de distorcer as coisas; um fim em si próprio mais do que um embelezamento. Nada estava imune. Os próprios funerais tinham-se transformado em extravagâncias que não diferiam muito das paradas circenses, um pouco à semelhança do design dos objectos que reflectia o elaborado vazio da vida social e política nos últimos dias do domínio de Habsburgo. Os membros da Secessão do século dezanove começaram por questionar o academismo reinante, mas os seus esforços para aproximar a arte da vida ficaram bem longe dos objectivos pretendidos. O seu esteticismo apenas conseguiu transformar o olhar contemporâneo sobre a ornamentação. Curaram os sintomas, mas não a doença. Tal como a Jung Wien, os membros da Secessão estavam tão integrados na sociedade que a sua rebelião teve de ser conduzida nos seus próprios termos, sendo por isso incompleta e ineficaz.”²⁰

Tendo em conta estes desenvolvimentos e as complexas relações mecenasáticas que surgiram neste contexto, gerou-se um forte laço intelectual de oposição à Secessão e à *Jung Wien* entre os artistas e intelectuais que viriam a constituir a segunda geração do modernismo vienense – Musil, Broch, Trakl, Schönberg, Kokoschka, para além de Wittgenstein, Loos e Kraus, que se tornaram os líderes dessa oposição (Adolf Loos contra a Secessão e a filosofia dos *Ateliers Vienenses* de Josef Hoffmann; Karl Kraus contra o círculo literário da *Jung Wien* e a imprensa liberal que representava a opinião das classes dominantes). Os artistas mais velhos – Klimt na pintura, Hofmannsthal na literatura e Otto Wagner na arquitectura – tinham-se tornado os porta-vozes da burguesia, numa altura em que esta classe experimentou uma restrição de poder político e tentou compensar esse facto dirigindo a sua atenção para a arte e para a cultura. Os artistas mais jovens, pelo contrário, associaram-se à luta que condenava o uso da arte como uma cosmética cultural.

Kraus entendia que a revolução da Secessão e da *Jung Wien* tinha sido mitigada por estar demasiado comprometida com os valores da sociedade burguesa. Loos também não deixou de alertar para os perigos e dependências de uma cultura estabelecida. As suas críticas à Secessão foram tão longe que chegou ao ponto de afirmar que a decadência política da dupla monarquia se tinha iniciado no momento em que tinha sido estabelecida uma academia de artes aplicadas subsidiada pelo governo.

²⁰ Allan Janik, *op. cit.*, pp. 97-98.

Karl Kraus foi o fundador e director do jornal satírico *Die Fackel* (O Archote) que surgiu em 1899²¹ e que, desde o início da sua publicação, exerceu uma influência decisiva em todos aqueles que actuavam no círculo cultural de Viena, desde o Adolf Loos, que chegou a assinar alguns textos do jornal, passando por Oskar Kokoschka, Arnold Schönberg, incluindo Wittgenstein (que tomou contacto com a publicação através da sua irmã Margaret, forte admiradora do trabalho de Kraus). O *Die Fackel* expunha e criticava tudo aquilo que pudesse constituir um sinal de decadência, quer no quadrante cultural, quer no político e económico. Um dos seus alvos principais era a imprensa liberal que, apesar de proclamar a sua independência e a sua dedicação à divulgação da verdade, era, de acordo com Kraus, incapaz de revelar a desonestidade subjacente à sociedade austríaca. Grande parte dos ataques eram dirigidos contra a *feuilletons* – as secções dos jornais que abordavam a vida cultural da capital. O que Kraus repreendia e condenava nestas publicações era a incapacidade, que incutiam na vida austríaca, para distinguir entre “factos” e “interpretações”. No seu entender, a inflação discursiva, resultante da lógica de “comunicação” subjacente a esse tipo de imprensa, liquidava tanto a realidade dos factos como a espiritualidade das criações artísticas. Esta separação, que Janik e Toulmin apelidam de “*Separação Criativa*” tinha como base uma distinção radical entre aquilo que se entendia ser a “esfera dos factos” e o que constituía a “esfera dos valores”.²² Kraus tinha a convicção de que estas duas esferas eram totalmente distintas, e por isso propunha uma separação total entre o “discurso factual” e o “discurso artístico”, em particular o literário e o jornalístico, cuja decadência lexical e gramatical foi, por ele, obsessivamente observada. Para Kraus, confundir estes discursos era estabelecer uma relação perversa entre a realidade dos factos e o reino de ilusão inerente à arte.

Nesta confusão residia o motor do processo de decadência social e artística em curso em Viena. Kraus entendia que os “impostores”, isto é, os que procuravam o sucesso financeiro e reconhecimento pessoal junto do público promovendo uma arte decadente, estavam a encorajar as forças de desagregação que acabariam por conduzir a sociedade à

²¹ O jornal *Die Fackel*, uma publicação satírica quinzenal, começou a ser publicado em 1899, quando Kraus tinha 24 anos e terminou em 1936, pouco antes do início da segunda guerra mundial. No início contou com vários colaboradores, incluindo Adolf Loos, mas a partir de 1911 todos os números foram escritos integralmente por Kraus, tornando-se desde então o maior veículo do seu trabalho como jornalista e como escritor. Entre 1899 e 1936, foram publicados novecentos e vinte e dois números do pequeno opúsculo que deliciaram (e enfureceram) os leitores vienenses.

²² Paul Engelmann, *apud* Allan Janik, *et al*, op. cit., p.87. Janik e Toulmin baseam-se nas memórias de Paul Engelmann para afirmar que a obra e a vida de Kraus se define a partir da noção central de “separação criativa”.

barbárie; as suas palavras, as suas imagens e os seus sons cheios de efeitos emocionais, dissimulavam e envolviam o público num ambiente de ilusão e engano que era a negação da arte. O apelo aos instintos mais básicos punha o público em contacto com um mundo que «distorcia o verdadeiro poder criativo ao desviar as atenções do que verdadeiramente interessava à sociedade».²³

Esta ilusão proporcionada pela arte “degenerada” era um meio de manipulação moral que se opunha à honestidade e à verdade - os valores mais importantes da vida, segundo Kraus. Para ele, a característica distintiva de tudo o que era artístico era a integridade do carácter do artista; uma qualidade que sentia faltar em muitos dos seus contemporâneos e que motivou grande parte dos seus ataques. As suas polémicas eram pessoais e incidiam sobre a personalidade e o estilo dos escritores e artistas para determinar se a obra era uma extensão verdadeira do seu carácter.²⁴ O seu método consistia em expor as inconsistências e contradições naquilo que as pessoas escreviam, diziam ou faziam, de modo a revelar as suas ilusões inconscientes.

Como a integridade do escritor era vista como uma unidade orgânica entre a sua personalidade e a forma da sua obra, a ausência dessa integridade traduzia-se, inevitavelmente, na nulidade artística e na degeneração moral.²⁵ A arte estava intimamente ligada com a vida, por isso o trabalho do escritor ou do artista deveria permitir que a experiência estética fosse portadora de um sentido moral da existência, algo que só poderia ser atingido se o escritor e a sua obra estivessem fundidos na mesma unidade.

Ao exigir que a obra literária fosse um prolongamento do próprio artista, Kraus acabou por criar uma identificação absoluta entre forma e conteúdo, identificação reiterada pelo combate que Loos movia contra a noção de arte aplicada. Loos deve ter sentido uma forte afinidade com Kraus, quando estabeleceu a distinção entre os artefactos da arte aplicada e os verdadeiros objectos artísticos; ambos partilhavam os mesmos princípios éticos quando combatiam a vacuidade artística, sentindo a mesma responsabilidade na determinação daquele que, segundo Loos, seria «o caminho a seguir

²³ Allan Janik, *et al*, op. cit., p. 85.

²⁴ *Idem* p. 81.

²⁵ *Cf. Ibidem*.

no limiar de uma nova era.»²⁶ Aos seus olhos, só um intelecto independente e um carácter íntegro, permitiriam alcançar uma criação artística genuína:

“Adolf Loos e eu – ele literalmente e eu gramaticalmente – não fizemos mais do que mostrar que existe uma distinção entre um copo e um bacio e que é esta distinção que acima de tudo providência cultura com liberdade. Os outros, aqueles que não conseguem fazer esta distinção, estão divididos entre aqueles que usam o copo como bacio e aqueles que usam o bacio como copo.”²⁷

Adolf Loos e o Problema do Ornamento.

Em 1897, Loos começou a desenvolver, em conferências e artigos publicados em vários jornais, um conjunto de ideias que viriam a constituir o programa teórico da sua própria arquitectura. Com um estilo que revela por vezes a influência da sátira de Kraus, a escrita de Loos abrange todos os aspectos da vida em sociedade, indo desde o vestuário à culinária, passando pela tipografia e pelo design industrial, até ao desenho urbano. Tudo isto a par da própria arquitectura, um fenómeno que, neste contexto, tinha um sentido muito alargado de modo a poder ser integrado neste vasto campo de tópicos culturais e sociais.

O objectivo era reformar os hábitos e o gosto da sociedade austríaca que, segundo Loos, estavam atrasados quando comparados com o modo de vida praticado nos países anglo-saxónicos; «O centro da cultura ocidental é Londres»²⁸, escreveu em 1898. No mundo anglo-saxónico o ornamento era uma qualidade genuína mas, na Áustria, «o ornamento já não está relacionado de modo orgânico com a nossa cultura, já não é uma expressão da nossa cultura.»²⁹

No panfleto *Die Potemkin'sche Stadt (A cidade Potemkin)*³⁰, publicado nesse mesmo ano, Loos pegou no exemplo da arquitectura palaciana da *Ringstrasse*³¹ para mostrar que

²⁶ Kurt Lustemberg, *Adolf Loos*, op. cit., p. 15.

²⁷ Karl Kraus, *apud* Allan Janik et al., op. cit., p.89. (ver também António Sousa Ribeiro, op. cit., p.144).

²⁸ Adolf Loos *apud* Richard Calvocoressi, et al, *Vienna 1908-1918*, op. cit., p.231

²⁹ Adolf Loos, *Ornamento e Delito*, [Ornament und Verbrechen], (1908c), pp.345-346.

³⁰ Ver Sacrum, Heft 7, Viena, 1898. trad. esp. *La Ciudad potemkinizada*. in Adolf Opel et al, ed. lit. - *Adolf Loos: Escritos I - 1897/1909*. Madrid, 1993. pp. 114-117

³¹ Cf. *ibidem*. Loos comparou a Ringstrasse a uma cidade de cenário, relembrando a história do conde Potemkin que ordenou que na Crimeia fossem construídas cidades de cartão e tela para impressionar a sua amante, Catarina, a grande.

a discrepância entre as pretensões culturais do historicismo vienense e o seu conteúdo social produziam uma relação difícil entre o seu pretenso simbolismo e a sua verdadeira mensagem. Para Loos só uma sociedade que fechava os olhos ao declínio dos seus valores, podia estar tão iludida pelo ornamento. Em 1903, iniciou a publicação da revista intitulada *Das Andere (O Outro)*, de que apenas foram publicados dois números escritos integralmente por si. A revista tinha como subtítulo uma divisa irónica: «uma revista para a introdução da civilização ocidental na Áustria.»³²

Através destas publicações, começou por questionar os objectos do dia-a-dia de acordo com a sua utilidade e adequação social. Gradualmente acabou por defender que os objectos utilitários deveriam ser libertos de todas as obrigações artísticas e funções representativas, pois entendia que a pretensão artística desses objectos estava obsoleta “historicamente”. Na sua opinião, estes artefactos deveriam ser o mais simples e funcional possível. Os princípios subjacentes à sua criação deviam abandonar qualquer pretensão artística e o seu desenho deveria ser tão “racional” que quando confrontado com a mesma tarefa, qualquer grupo de artesãos, produziria objectos idênticos. Uma vez que o uso era uma função que se cumpria num só lugar (espaço) e num só momento (tempo), o seu desenho devia ser determinado pelo contexto, isto é, pelo modo de vida corrente num ambiente particular:

*“Eu defendo que o uso é a forma da cultura, a forma que faz os objectos (...) não nos sentamos numa cadeira, porque um carpinteiro decidiu construir essa cadeira de uma determinada maneira; mas pelo contrário, o carpinteiro constrói a cadeira dessa maneira, porque alguém se quer sentar dessa maneira.”*³³

Com a oposição vigorosa aos artefactos altamente embelezados dos artistas dos *Ateliers Vienenses (Wiener Werkstätte)*, acusados por Loos de estarem a colocar «um travão na marcha do tempo», o seu distanciamento em relação à Secessão atingiu a sua máxima expressão. Os artistas do círculo de Josef Hoffmann e Koloman Moser não estavam dispostos a orientar os *Ateliers Vienenses* numa direcção seguida em Inglaterra por homens como William Morris ou Charles Robert Ashbee. As suas divergências

³² *ibidem*.

tornaram-se assim insuperáveis e acabaram mesmo por um fim à amizade que ainda unia Loos e Hoffmann.³⁴

É esta defesa do afastamento do utilitário da esfera da arte que vai constituir a base da campanha que Loos vai dirigir contra o ornamento inútil. Nos artigos *Kulturentartung* (*Degeneração Cultural*)³⁵, *Architektur* (*Arquitectura*)³⁶ e no famoso ensaio *Ornament und Verbrechen* (*Ornamento e Delito*)³⁷ de 1908, explica a sua rejeição do ornamento a partir de um contexto antropológico, argumentando que o afastamento do utilitário da esfera da arte é uma consequência lógica da evolução e do progresso social. No seu entender, o ornamento tinha, pura e simplesmente, cessado a sua função na evolução cultural da humanidade.

No início dos tempos, em culturas primitivas, as pessoas decoravam não só os objectos que usavam, mas também enchiam os seus corpos com tatuagens. “Hoje em dia” só os criminosos e os degenerados é que recorrem a semelhante ornamentação, por isso, conclui Loos, o ornamento é algo regressivo. É um crime.

No artigo *Architektur* [*Arquitectura*] publicado em 1910 na revista *Der Sturm*³⁸ (A Tempestade) Loos justificava porque a noção de arte aplicada implica uma contradição nos seus próprios termos; mais do nunca, a decoração tinha-se tornado um fim em si mesmo; mais do que um embelezamento, era uma visão distorcida da função da arte:

“O caminho da cultura é um caminho que vai desde o ornamento até à renúncia deste. A evolução da cultura equivale ao afastamento do ornamento do objecto de uso. O Papua cobre tudo o que está ao seu alcance com ornamentos, desde o seu rosto e o seu corpo até ao seu arco e ao seu bote de remos. Mas hoje a tatuagem é um sinal de degeneração que está em uso apenas entre os delinquentes e os aristocratas degenerados. A pessoa culta, ao contrário do Papua, julga mais belo um rosto não tatuado do que um tatuado, ainda que a tatuagem tivesse sido feita por Miguel Ângelo ou por Kolo Moser em pessoa. O homem do século XIX quer deixar fora do alcance dos novos papuas, não apenas o seu rosto, mas também a sua mala, o seu vestuário, a sua habitação, a sua casa! O gótico? Nós superámos as pessoas do gótico! O renascimento? Superámo-lo. Tornámo-nos mais astutos e mais

³³ Adolf Loos, *Degeneración cultural*, [Kulturentartung], (1908b), p. 342.

³⁴ A recusa abrupta de Hoffman de aceitar o desejo de Loos desenhar uma sala no edifício da secessão marcou o início da sua inimidade que permaneceu ao longo da sua vida (Cf. Kurt lustenberger, *op. cit.*, p.16).

³⁵ Adolf Loos, *Degeneración cultural*, [Kulturentartung], (1908b) pp. 342-345.

³⁶ *Idem*, *Arquitectura*, [Architektur]. (1910), pp. 23-35.

³⁷ *Idem*, *Ornamento y delito*, [Ornament und Verbrechen], (1908c), pp. 346-355.

³⁸ *Der Sturm*, 15 de Dezembro de 1910. trad. esp. *Arquitectura*, *op. cit.*, pp. 23-35.

nobres. Hoje faltam-nos os nervos robustos que eram necessários para se poder beber de uma grande taça de mármore onde estivesse gravada uma batalha das amazonas. Perdemos velhas e antigas técnicas? Graças a Deus! Trocámo-las pelos sons esféricos de Beethoven. Os nossos templos já não estão pintados, como o Partenon, de azul, vermelho, verde e branco. Não! Aprendemos a sentir a beleza de uma pedra nua."³⁹

1910, é também a data de conclusão da obra mais controversa de Loos: o edifício encomendado pela empresa de vestuário masculino Goldman & Salatsch e que foi construído na Michaelerplatz em frente a uma das grandiosas portas do palácio imperial de Hofburg. Visto no contexto da paixão que a Viena de Habsburgo nutria pelo ornamento, quer fosse historicista ou secessionista, este edifício assumiu uma carga ideológica que foi sintetizada por Kraus ao apelidar Loos de «Arquitecto da *Tabula Rasa*.»⁴⁰ Nove anos depois, concluiu-se a casa Steiner, um projecto de geometria austera construído num subúrbio residencial. Ambos os edifícios proclamam as virtudes da impessoalidade, da discrição e da ausência de estilo – o oposto da casa secessionista ou das *Wiener Werkstätte*.

Arte versus Arquitectura.

Quando Loos afirma que a evolução da cultura equivale ao afastamento do ornamento dos objectos utilitários, está a ter uma visão progressiva dos factos artísticos que não pode deixar de nos levar a pensar que o abandono da arte aplicada não é mais do que uma das etapas da evolução da arte tal como foi teorizada por Hegel.⁴¹ À semelhança do filósofo, Loos supõe a existência de uma genuína continuidade histórica e inclusivamente de uma forma de progresso.

Hegel pensava que as energias da história tinham coincidido, em determinado momento, com as energias da arte, mas “agora” que a história e a arte tinham tomado direcções diferentes, a existência da arte não tinha o menor significado histórico. A arte enquanto tal, ou pelo menos a sua plasmação mais elevada, tinha chegado praticamente

³⁹ Adolf Loos, *Arquitectura*, [Architektur], 1910, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁰ Die Fackel, n.º 300, Abril 1910, in Richard Calvocoressi, *et al*, *Vienna 1908-1918. op. cit.*, p.232

⁴¹ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1820 – 1829). trad. port. *Estética*. Lisboa, 1993.

ao seu fim como etapa histórica porque atingira o estágio final da “representação cognitiva absoluta.”⁴²

Mas como afirma Arthur Danto, o fim de que se fala aqui, é o do fim de uma determinada concepção da arte, isto é, o fim da arte enquanto disciplina progressista empenhada numa representação mimética da realidade (em particular a pintura) caminhando na direcção da conquista gradual das aparências.⁴³

“O progresso em questão não equivale ao incremento de uma refinada tecnologia de equivalência perceptiva, mas é uma espécie de progresso cognitivo, no qual se supõe que a arte se aproxima progressivamente desse tipo de cognição. Quando se atinge a dita cognição, a arte deixa de ser necessária. (...) A pergunta então é: em que consiste esta cognição? e a resposta, ainda que a princípio possa parecer decepcionante, é: no conhecimento do que é a arte. (...) a história acaba com o advento da auto-consciência, ou melhor, do auto-conhecimento. Supondo que as nossas histórias pessoais – ou pelo menos as nossas histórias formativas – respondem em certa medida a essa estrutura e que acabam com a maturidade, entendida como o conhecimento – e a aceitação – do que somos. A arte chega ao seu fim com o advento da sua própria filosofia.”⁴⁴

A perspectiva de Loos, coincide, até certo ponto, com a visão de Hegel no sentido em que admite uma conexão interna entre a natureza e a história e, entende a arte como uma etapa necessária ao advento de um certo tipo de conhecimento. No entanto, a distinção estabelecida entre arte e arte aplicada faz com que a questão do fim só se coloque no segundo caso; no primeiro, pelo contrário, mantém e até reforça o papel que possui no curso da história: «A arte é grandiosa quando é intemporal e revolucionária».⁴⁵

O artesão produz objectos para serem usados num momento concreto, o artista para os homens de qualquer época. Os gregos antigos perceberam isso. Os seus utensílios e os seus edifícios eram construídos para os seus próprios fins, numa tentativa de melhorar o ambiente em que viviam; a sua tragédia, por outro lado, captou a condição universal do Homem. A arte ambiciona edificar a mente do homem ao desviar a sua atenção da monotonia e dureza da vida quotidiana para a esfera da fantasia e dos valores espirituais.

⁴² Cf. Arthur Danto, *El Final del Arte*. in *El paseante*. Madrid. n.º 23-25 (1995) pp. 32-33.

⁴³ *ibidem*. «O progresso pictórico, que se coloca em função da decrescente distância entre as simulações ópticas real e pictórica, pode medir-se pelo grau em que o olho percebe uma diferença entre ambas as simulações.»

⁴⁴ *idem*, p.50

⁴⁵ Cf. A. Loos, *Arquitectura*, *op. cit.*

Neste sentido, a arte é sempre revolucionária; aspira transformar a visão que o homem tem do mundo e as suas atitudes face ao seu semelhante.⁴⁶

De certo modo, o fim da arte aplicada teorizado por Loos corresponde a uma etapa daquilo a que Danto chama o fim da arte como representação, isto é:

"(...) à eliminação das inferências que medeiam na realidade perceptiva, sugeridas mediante uma série de indicações, em favor de um tipo directo de percepção. (...) o progresso a que nos estamos a referir deve entender-se geralmente como uma imperiosa necessidade de substituir a inferência da realidade perceptiva por algo equivalente ao que a própria realidade perceptiva punha em manifesto."⁴⁷

Quando mais à frente Danto afirma que «hoje a produção de equivalências perceptivas já não nos deslumbra»⁴⁸, está precisamente a reiterar o sentido da passagem de Loos em que este afirma: «hoje faltam-nos os nervos robustos que eram necessários para se poder beber de uma grande taça de mármore onde estivesse gravada uma batalha das amazonas.» Se repararmos bem, esta questão das equivalências perceptivas é a mesma que levou Wittgenstein a colocar um fim na filosofia depois de ter afirmado a impossibilidade da linguagem representar o mundo. Uma questão que remonta à abstracção filosófica de filósofos como Kant, Berkeley, Hume, os quais discutiram a relação entre aquilo a que Hume chamava de “ideias” e “matéria de facto”, i.e., a relação entre as representações da realidade e as coisas *em si*. De facto, as reservas que Kant manifestou em relação à disposição natural da razão para explicar o mundo das percepções para além das possibilidades da percepção, nunca deixaram de inquietar os mais cépticos (como Mauthner) que desde então passaram a desconfiar não só das entidades perceptivas mas também de tudo aquilo que era construção racional da razão. Muito provavelmente foi o eco destas dúvidas que levou Kraus a estabelecer uma separação entre os factos – os dados da percepção, e os valores – as construções da razão. Loos, seguiu os passos de Kraus, quando percebeu que a equivalência perceptiva

⁴⁶ Allan Janik *et al*, *op. cit.*, p.100.

⁴⁷ Arthur Danto, *op. cit.*, p.34.

⁴⁸ *idem*, p.42

provocada pelo ornamento estava a conduzir a sociedade ao mesmo tipo de ilusão e confusão entre matéria e espírito que Kraus afirmava ser altamente prejudicial.

Por outro lado, se atendermos ao apoio dado por Loos à pintura expressionista de Kokoshka, percebemos que aquilo que está implícito na separação entre arte e arte aplicada é o fim do paradigma da arte como “representação”, em favor da arte como “expressão.”⁴⁹ Porque, como afirma Arthur Danto, a partir desse momento as discrepâncias que possam existir na equivalência perceptiva entre o objecto e a sua representação passam a ser explicadas em função dos sentimentos que o artista sente em relação àquilo que está a representar:

“As diferenças entre o modo em que se mostra realmente este objecto e o modo em que se mostraria numa mera equivalência perceptiva já não assinala uma distância que pode salvar-se mediante o progresso da arte ou mediante o domínio da técnica ilusionista pelo artista, mas responde à exteriorização ou objectivação dos seus sentimentos em relação ao que se mostra. Este sentimento comunica-se ao espectador na medida em que este possa inferi-lo sobre a base das diferenças. De facto, ao espectador devem colocar-se hipóteses distintas; se o objecto se mostra como se mostra, é porque o artista o sente como o sente.”⁵⁰

É por isso que Loos opõe a forma dos objectos utilitários - um produto colectivo que resulta da sua inserção na vida em sociedade - à arte, que pelo contrário, é o resultado da vontade e do génio de um único artista.

“(…) à medida que a expressão tomou conta das propriedades definidoras da arte, os objectos tornaram-se cada vez menos reconhecíveis acabando por desaparecer por completo no expressionismo abstracto. (...) ao existirem pinturas puramente expressivas, e portanto não explicitamente de representação, estas ficavam excluídas da definição da arte. (...) se a arte se converte numa construção expressiva, a obra de arte deve remeter-nos, em última instância, ao estado de ânimo do seu criador, se é que a queremos interpretar.”⁵¹

⁴⁹ «A produção artística de equivalências das experiências perceptivas passou, nos finais do século XIX e princípios do XX, desde o campo da pintura e escultura até ao campo da cinematografia – é o facto de que os pintores e escultores terem começado a abandonar esse objectivo aproximadamente ao mesmo tempo em que entraram em jogo todas as estratégias básicas do cinema narrativo.» (cf. Arthur Danto, *op. cit.*, pp.44-45)

⁵⁰ *idem*, pp.45-46

Loos e Kraus viam na integridade do artista, a condição de sobrevivência dos valores postos em causa pela inflação ornamental que tinham diagnosticado. No entanto, o grande valor espiritual que ambos atribuíam à arte colocou uma divisão insuperável naquilo que até aí constituía o seu campo de aplicação. Os artefactos pertenciam a um lado ou a outro da barreira; uma coisa, ou era arte ou não era de todo arte; ou era inteiramente espiritual ou totalmente material; não podia ser ambas simultaneamente:

“Qualquer pessoa que perceba que a função da arte é guiar o homem para o alto, tornando-o cada vez mais parecido com Deus, sente que a fusão da arte com necessidades funcionais é uma profanação do mais alto grau.”⁵²

Fora do recinto sagrado da arte reside a grande massa de artefactos utilitários. Destes, apenas alguns serão objectos arquitectónicos consagrados: o túmulo, o monumento e a urna.

Deste modo, a exclusão da arquitectura do domínio da arte tornou-se um passo inevitável para quem, como Loos, defendia uma separação tão radical entre a espiritualidade da arte e a materialidade dos objectos produzidos pela indústria. À arquitectura restava-lhe confinar-se ao seu papel de «construção boa e honesta»:

“Pouco a pouco, a humanidade vai traçando uma linha de demarcação entre o espírito e a matéria. A luta entre as duas tendências terminou no século XIX. Até aí, o artista e o artesão eram um só. A obra de arte servia para ser utilizada. Para o homem de hoje isso é uma barbárie. Um atrás de outra, todas as indústrias se afastaram do domínio da arte. A arquitectura foi uma arte, hoje não o é mais do que a tatuagem. Uma vez que a obra arquitectónica é feita para ser utilizada e para se deteriorar.”⁵³

“A casa tem que agradar a todos, ao contrário da obra de arte, que não tem que agradar a ninguém. A obra de arte vem ao mundo sem que exista necessidade para tal. A casa cumpre uma necessidade. A obra de arte não deve prestar contas a ninguém; a casa a todos. A obra de arte quer arrancar as pessoas da sua comodidade. A casa tem que servir a comodidade. A obra de arte é revolucionária; a

⁵¹ *ibidem*.

⁵² A. Loos, *Arquitectura*, op. cit., pp. 23-35.

casa é conservadora. A obra de arte ensina novos caminhos à humanidade e pensa no futuro. A casa pensa no presente. O Homem ama tudo o que satisfaz a sua comodidade; odeia tudo o que tenta arrancá-lo da sua posição cómoda. E por isso ama a casa e odeia a arte.

Assim sendo, a casa não tem nada a ver com a arte porque a arquitectura não deve ser colocada entre as artes? Assim é. Só há uma pequena parte da arquitectura que pertence à arte: o monumento funerário (o túmulo) e o monumento comemorativo. Tudo o resto, o que serve a um fim, deve ser excluído do meio da arte. Só quando se tiver superado o grande mal entendido de que a arte é algo que se possa adoptar a um fim, só quando tiver desaparecido do vocabulário dos povos o enganoso lema "arte aplicada", só então teremos a arquitectura do nosso tempo. O artista só deve servir a si mesmo, o arquitecto à comunidade. Mas a mistura entre arte e trabalho manual trouxe danos infinitos a ambos e à humanidade. A humanidade comete a cada hora um enorme pecado que não pode ser perdoado; o pecado contra o Espírito Santo. Crime e roubo, tudo pode ser perdoado. Mas as várias nonas sinfonias que a humanidade inviabilizou pela perseguição aos artistas, essas não lhe serão perdoadas. O desbaratamento dos planos de Deus não será perdoado. A humanidade já não sabe o que é arte. «A arte ao serviço do comerciante» era o título de uma exposição, há pouco tempo, em Munique, e não se encontrou nenhuma mão que castigasse um tema tão ligeiro.»⁵⁴

Apesar desta posição extremada, o puritanismo de Kraus e de Loos não representa o apego a uma ideologia estética.⁵⁵ Loos não estava a ser doutrinário quando declarou guerra a todas as formas de decoração. Tal como Kraus, estava mais interessado em atingir a obsessão que a sociedade vienense possuía pelo ornamento do que em atacar a decoração em si mesma, uma vez que acreditava que esta poderia ser aceite desde que estivesse relacionada com a vida cultural. Para Loos, a forma dos objectos utilitários era um reflexo da vida em sociedade. Por isso, as únicas mudanças justificáveis na primeira eram as que surgiam devido às mudanças ocorridas na segunda. Todos os motivos decorativos que tinham raízes na tradição eram permitidos. No entanto, em Viena, os cânones artísticos da Secessão e dos Ateliers Vienenses acabavam por servir de suporte a ideias insensatas. Os objectos que deviam servir o homem no dia-a-dia estavam a escravizá-lo com a sua decoração excessiva; em vez de estarem ao seu serviço estavam a

⁵³ A. Loos. *Art et Architecture*, 1920, trad. esp. in Adolf Opel, et al, ed. lit. *Adolf Loos: Escritos II - 1810/1932*. Madrid: 1993. p. 161.

⁵⁴ Adolf Loos, *Arquitectura*, [Architektur], 1910, p. 32 ss.

⁵⁵ Cf. António Sousa Ribeiro, *op. cit.*, p.141.

determinar a maneira como o homem devia viver a sua vida. Para combater esta situação só havia uma única via: os caminhos da tradição que remontavam a Roma.

“Em vez do estilo de construção ensinado nas nossas escolas superiores, que se reparte entre a adaptação de estilos de construção passados e a busca de um estilo novo, quero assentar o meu ensino na tradição. No início do século XIX abandonámos a tradição. Quero voltar a estar em contacto com ela. A nossa cultura está construída sobre o reconhecimento da grandeza da idade clássica. A nossa maneira de pensar e de sentir foi herdada dos romanos. Dos romanos temos o nosso sentido social e o cultivo da alma.

Desde que a humanidade experimenta a grandeza da idade clássica, os grandes mestres construtores estão unidos por uma ideia. Pensam: tal como eu construo, também os romanos o fizeram. Quero incutir estas ideias nos meus alunos. O hoje constrói-se sobre o ontem, assim como o ontem se construiu sobre o anteontem.”⁵⁶

É este o sentido das palavras de Loos quando diz que é «contra a revolução da modernidade». Loos não era um contra-revolucionário, mas, como afirma, o seu combate «era uma *revolução* contra as *revoluções* que não estivessem enraizadas nas exigências da vida social»; «formas novas? Que cegueira! É o novo espírito que conta. Mesmo a partir de formas antigas, haverá a capacidade de criar aquilo que faz de nós homens novos!»⁵⁷

Esta posição face à modernidade traduz-se na tensão entre “moderno e clássico”, visível na sua arquitectura. Um exemplo que pode ser analisado através da relação entre o interior e o exterior de muitas das suas casas de habitação. Para Loos, o exterior era o lado público da habitação, apresentando, por isso, um aspecto austero, com superfícies desprovidas de ornamentação construídas em tijolo coberto com uma fina camada de reboco.⁵⁸ O interior, pelo contrário, era quase sempre um reflexo da complexa linguagem de materiais que desenvolveu nos seus edifícios, misturando diferentes tipos de madeira e pedras com vidro, espelho, pele e metal, de modo a atingir o conforto e a funcionalidade que reconhecia, por exemplo, nas tradicionais casas de campo inglesas.

⁵⁶ A. Loos, *Meine Bauschule*, (A minha escola de construção), *Der Architekt*, 1913. Trad. esp. *Mi Escuela de Construcción*. in Adolf Opel, et al, ed. lit. - *Adolf Loos: Escritos II - 1810/1932*. Madrid: 1993. p. 75.

⁵⁷ A. Loos *apud* Jean-Pierre Cometti, *La maison de Wittgenstein*, 1998. p. 34.

⁵⁸ Descrição da casa Steiner por Joseph Rosa in Schezen, *op. cit.*, p.78. Segundo este autor, Loos associava este tipo de revestimento com o idioma tradicional das habitações operárias de Viena.

Quase todos os comentadores que se confrontaram com a obra de Loos procuraram esclarecer a sua posição aparentemente ambígua face à dicotomia entre tradição e vanguarda. Keneth Frampton, por exemplo, afirma que Loos foi apanhado entre a cultura do *Architekt* e a cultura do *Baumeister*⁵⁹, salientando assim a situação contraditória em que se encontrava a condição do arquitecto no final do século XIX. No entanto, apesar da posição de Loos poder ser interpretada a partir das transformações sofridas pela arquitectura enquanto disciplina, existem factores inerentes à cultura vienense que fundamentam a aparente ambiguidade de Loos. Autores como Allan Janik e Stephen, Manfredo Tafuri e Massimo Cacciari vão mais longe quando colocam a sua obra sob a luz do cepticismo fatalista de Viena no virar do século; uma curiosa aliança entre ruptura e continuidade, que se exprime naquilo que António Sousa Ribeiro chama de “anti-vanguardismo da modernidade vienense”: o lugar onde «o *pathos* do novo surge sempre em continuidade com o assumir do peso da tradição.»⁶⁰

Apesar de fazer uma interpretação mais contextualizada, Frampton não deixa de reiterar esta leitura quando afirma que «podemos sentir rapidamente, que depois de Theodor Adorno, em Schönberg como em Loos, a tradição cultural e a inovação radical estão inextrincavelmente misturadas, de tal modo que nenhuma delas poderá ser classificada, no sentido futurista, como vanguarda.»⁶¹

A relação de Loos com o Movimento Moderno deve ser analisada em função da sua posição face ao desenvolvimento histórico da própria modernidade. Loos pretendia que a visão idealista e optimista da história (as utopias sociais e o mito dos problemas poderem ser resolvidos através do progresso tecnológico e científico, ou seja, toda a base ideológica do movimento moderno), fosse “reconciliada” com a perspectiva da continuidade histórica dos processos culturais e civilizacionais. Como afirma Kurt Lustemberger, as suas objecções à fé no progresso e o seu cepticismo em relação aos desenvolvimentos técnicos não eram moldados pela crítica conservadora da civilização (popular nesse

⁵⁹ Keneth Frampton, *op. cit.*, p.15. Frampton escreve: “Loos encontrou-se apanhado entre a cultura do *Architekt* e a cultura do *Baumeister*. De um lado estava a arte perdida de um classicismo em ruínas – o silêncio do vazio no qual tinha caído a tradição arcaica, de outro estava o vernacular que, apesar de ainda se manter vivo pelos artesãos locais e por um modo de vida agrícola, estava, apesar de tudo, a ser constantemente desafiado pela inovação tecnológica que afectava simultaneamente os processos de construção e o *modus vivendi* rural.”

⁶⁰ A. S. Ribeiro, *op. cit.*, p.141.

⁶¹ K. Frampton, *op. cit.*, p.15.

tempo), mas tinham origem, essencialmente, numa convicção humanista que acolhia o progresso onde ele servia as pessoas e se lhe opunha veementemente onde as explorava:

“«O espírito moderno é um espírito social.» Para Loos era incompreensível que a objectividade tecnológica se tornasse a base do significado e da expressão na arquitectura, e que os materiais de construção industriais e os seus processos de fabrico se tornassem a fundação de uma iconografia moderna. «os materiais modernos são aqueles que são mais económicos. É um erro comum, hoje em dia, pensar que só o betão e o ferro são modernos.»⁶²

A ideia do movimento moderno ser intemporal e único era para Loos incompreensível. Com as suas polémicas, esperava trazer o seu criticismo para junto do público e dos artesãos; enquanto que, com os seus edifícios, desejava mostrar que eliminando o «reino de terror» que a exigência do «estilo» tinha imposto na arte, a relação entre a arquitectura e a vida seria restabelecida numa forma mais apropriada.

Classicismo e Modernismo: Dialéctica e Ruptura na “Viena 1900”.

No virar do século, viviam-se os últimos dias do poder de Habsburgo. O império austro-húngaro⁶³ estava em desagregação interna devido às tremendas transformações económicas e sociais ocorridas durante as últimas décadas do século XIX. As divisões étnicas e religiosas que assolavam o vasto território imperial (que comportava onze nacionalidades e quinze línguas diferentes) eram exacerbadas pelo nacionalismo austríaco e pelo fracasso da revolução burguesa que, devido à contra-revolução da monarquia neo-absolutista de 1848⁶⁴, perdeu a sua esperança de conduzir os vários grupos sociais e étnicos até à idade moderna sob a liderança de uma elite liberal.

⁶² Kurt Lustemberger, *op. cit.*, p.25.

⁶³ O império austro-húngaro foi criado em 1867 na sequência do reconhecimento por parte da monarquia de Habsburgo da individualidade da Hungria que, deste modo e através de uma aliança com a Áustria constituiu um vastíssimo território sob a égide do mesmo imperador. Criou-se então uma monarquia dupla cujo poder se prolongava por uma vasta área da Europa central que ia desde a Suíça, no ocidente, à Rússia, no Oriente, e da Alemanha, a norte, até à Sérvia, no sul. A Hungria tinha independência completa em assuntos internos, mas os dois países agiam conjuntamente em questões externas. Este território que possuía duas capitais, Viena e Budapeste, era liderado por um monarca católico conservador, Franz Josef (Francisco José), que estava no trono desde 1848.

⁶⁴ Na sequência da vitória da monarquia de Habsburgo em 1848, a burguesia teve de estabelecer importantes compromissos com a nobreza e a casa imperial para poder participar no poder político. Esta partilha de poder tinha por objectivo travar o progresso económico, principalmente a industrialização da monarquia danubiana que permaneceu num

Durante a década de 90, a burguesia foi novamente oprimida pelos partidos socialista e social-cristão que começavam a dar eco às reivindicações do movimento operário. Viena, o centro de poder deste vasto território, era o local onde os socialistas-democratas e os liberais pretendiam levar a efeito as suas ideias para uma reforma política e social da sociedade austríaca.

Entre 1880 e 1910, à medida que se expandiam as oportunidades industriais e comerciais, a população cresceu de setecentos mil habitantes para mais de dois milhões. Viena atraía gente de todo o império. No entanto, a etnia resultante de tal mistura provocou tensões sociais que, juntamente com o movimento operário, que entretanto conseguira extinguir o sistema de voto não igualitário, representavam mais uma ameaça à próspera burguesia.

Em 1897, o socialista cristão Karl Lueger foi eleito presidente do município, prometendo representar os interesses dos pequenos comerciantes e das camadas sociais mais desfavorecidas. Lueger iniciou um programa massivo de obras municipais, mas o seu tipo de populismo emotivo explorava sentimentos anti-semitas que constituíam um modelo fértil para a contestação da presença dos judeus que, apesar de minoritários, representavam uma percentagem cada vez mais elevada da população (uma percentagem que incluía vários patronos da vanguarda artística, tal como muitos dos seus praticantes).

Estas tensões foram agravadas com a rejeição do alemão como língua oficial por parte das várias etnias que queriam ver promovido o uso das suas línguas locais. Este facto gerou na sociedade austríaca uma crise de identidade que foi tomada como uma desagregação da ordem social e dos valores tradicionais. Apesar das belas artes, do teatro, da poesia, da literatura e da música terem sido sempre alvo da atenção das classes média e alta, a rejeição da herança cultural tradicional por parte da primeira geração do movimento moderno foi apenas uma tentativa de dar resposta ao fim do domínio político dos industriais liberais. Para esses artistas e intelectuais, quase todos filhos de industriais e empresários de sucesso, a sensação de se ter chegado ao fim do progresso liberal, mostrou-lhes a sua própria incapacidade de participarem no poder político e

estado agrícola até aos finais do século XIX. O fracasso da industrialização e da modernização económica que teve o seu ponto alto aquando da crise da bolsa de 1873 (exactamente no mês da Exposição Universal de Viena) significou o fracasso da participação da burguesia no poder.

acabou com as suas esperanças de se assumirem como figuras da história. Hermann Broch apelidou este período de «apocalipse feliz», e Karl Kraus, em Julho de 1914, descreveu-o como um «laboratório experimental para o fim do mundo.»⁶⁵

O pessimismo com que se encarava estes acontecimentos misturava-se com a suspeita de que o mundo “intemporal” dos Habsburgo não sobreviveria a essas forças centrífugas. Intelectuais e descendentes de judeus – homens como Schönberg, Schnitzler, Wittgenstein, Freud, Altenberg, Kraus e muitos outros – aumentaram gradualmente o seu cepticismo face ao anti-semitismo agressivo que ameaçava a assimilação da sua identidade. Kokoschka, ao comentar uma série de retratos que fez dos seus amigos e clientes afirmaria mais tarde: «os meus primeiros retratos negros surgiram antes da guerra; as pessoas viviam em segurança mas com medo. Eu via isso no seu estilo de vida sofisticado, ainda muito barroco, por isso pintei-os com toda a sua dor e com todo o seu temor.»⁶⁶ O sentido de permanência e estabilidade evocados pela “idade dourada” do império revelava-se, afinal, como uma ilusão geradora de um pessimismo que se opunha à racionalidade técnica e científica com que a modernidade encarava a ideia de progresso.

Anteriormente olhada pela maioria dos historiadores anglo-saxónicos como um centro de cultura moderna, a Viena *fin-de siècle* revelou-se, durante o debate do pós-modernismo nos anos 70 e 80, como uma alternativa à crença modernista no progressismo utópico de uma vanguarda politizada. Se este conceito pode ser facilmente aplicado a cidades como Paris, Moscovo ou Berlim, em Viena, pelo contrário, a crise provocada pelo falhanço do liberalismo e pela ascensão do nacionalismo produziram uma ideia de exclusão que, paradoxalmente, permitiu o florescimento de um cenário cultural único. Os assuntos que ocuparam grande parte dos artistas que se afastaram dos dogmas modernistas nos últimos vinte anos – os limites da linguagem, a memória, o corpo, o eu – tiveram as suas origens na Viena dos primeiros anos do século XX.⁶⁷

O surgimento do termo “Viena 1900” é precisamente um sinal daquilo que – como assinala António Sousa Ribeiro – não é mais do que uma vontade de «encontrar nessa

⁶⁵ *Die Fackel* nº 400-403, 1914, p.2, citado por Richard Calvocoressi, et al, *Vienna 1908-1918*. in Blazwick, Iwona, ed. lit. - *Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis* p.226. ver também Allan Janik et al, op. cit., cap.2.

⁶⁶ Oscar Kokoschka, apud Allan Janik et al, op. cit., p.101.

⁶⁷ Richard Calvocoressi, et al, *Vienna 1908-1918*. in Blazwick, Iwona, ed. lit. - *Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis*. op. cit., p. 226.

Viena uma projecção antecipada da consciência pós-histórica e pós-filosófica na nossa era pós-moderna»:⁶⁸

*“Não faltam razões, é claro, para a notoriedade, aliás bem recente, da Viena do dobrar do século, com o seu espantoso e multifacetado contributo para a cultura contemporânea. A atracção por ela exercida, e o crescente valor de mercado que tem vindo a atingir, reflectem, porém, quer-me parecer, uma visão muitas vezes desfocada, uma desfocagem que, precisamente, poderá também dizer-nos alguma coisa sobre o pós-modernismo. Tentar focar essa imagem, por outro lado, constitui também uma boa oportunidade para o necessário repensar do modernismo.”*⁶⁹

Esta ideia é reiterada por Kurt Lustemberger num ensaio dedicado a Adolf Loos. Ao analisar a história da apreciação crítica do seu trabalho, Lustemberger afirma que o interesse que a sua obra começou a despertar a partir dos anos cinquenta viria a desempenhar um papel fundamental na definição da posição pós-modernista durante os anos 60 e 70. Perceber que o trabalho de Loos estava fortemente relacionado com o fim da hegemonia do Modernismo, que no caso de Viena não se restringia só à arquitectura, permitiu ao movimento moderno ficar sob o escrutínio pós-modernista.⁷⁰ Loos e Kraus, tal como quase todos os protagonistas da segunda geração da modernidade vienense, surgem, deste modo, como os autores de um pós-modernismo *avant la lettre* que antecipa a matriz ideológica subjacente ao escrutínio crítico a que as vanguardas modernas foram sujeitas durante os anos 70 e 80 do século vinte. Mais recentemente, Richard Calvocoressi e Keith Hartley, num texto que integra o catálogo da exposição *Century City – Art and Culture in the Modern Metropolis* organizada pela Tate Gallery, salientam que o “pessimismo” subjacente ao pensamento dos pensadores e artistas vienenses não é mais do que um retrato do século vinte como um todo – não só de Viena mas do resto do mundo.⁷¹

No âmbito deste contexto teórico, Massimo Cacciari rejeita a tradição historiográfica que cataloga a figura de Loos como um arquitecto racionalista ou proto-racionalista. Na leitura que faz do ambiente cultural da Viena 1900, Loos surge como um exemplo

⁶⁸ A. S. Ribeiro, *op. cit.*, p.143.

⁶⁹ *Idem*, pp. 140-141

⁷⁰ K. Lustemberg, *op. cit.*, p.10.

máximo da “negatividade” que informa a génese da sua teoria da metrópole. Para Cacciari, a metrópole é um sinónimo de pensamento negativo e Viena, «a capital do início do século vinte», é a metáfora perfeita do nosso mundo contemporâneo.

Este pensamento, com génese na condição metropolitana saída do capitalismo, é uma emanação do processo de «racionalização das relações sociais» que se segue à «racionalização das relações de produção»; uma oposição à dialéctica iluminista que se traduz num criticismo da estrutura ideológica e social do sistema burguês, tal como a recusa de ser integrado positiva e activamente no seu processo de racionalização. A dialéctica é historicamente positiva, opera numa ordem lógica e temporal, sintetiza tudo, mesmo o que aparece como “excêntrico” ou “não-familiar” à estrutura e necessidades da sua ordem. O “negativo”, pelo contrário, é um pensamento que rejeita a síntese dialéctica e que tenta colocar no centro aquilo que é «crise».⁷²

Posta em termos quase exclusivamente linguísticos, a leitura efectuada por Tafuri reitera a noção de negativo de Cacciari quando salienta a recusa de Loos em permanecer numa posição central a esse processo de racionalidade. Ao colocar o conceito de “estilo” numa analogia directa com linguagem e ao partir do princípio que a arquitectura é, ela própria, uma linguagem, Tafuri acaba por pôr em paralelo o conteúdo da obra de Loos com a tarefa que Mauthner iniciou e que Wittgenstein, de certo modo, concluiu no *Tractatus*.

Se pensarmos que na arquitectura do princípio do século, o funcionalismo era guiado pelos mesmos princípios que comandavam o estudo científico da linguagem, então facilmente perceberemos que, do ponto de vista da *Sprachkritik*, a linguagem, para Loos, nunca deixou de ser um elemento de desagregação. Nesse sentido, a recusa do ornamento é uma renúncia à linguagem, enquanto o problema da tradição surge como uma imobilidade linguística que se identifica com o silêncio da injunção final do *Tractatus*.

“A crítica de Loos coloca-se como “negação”. O ornamento alimenta um projecto regressivo. Introduce sínteses fictícias respeitantes à natureza da linguagem, que se coloca como «divisão» entre

⁷¹ Richard Calvocoressi, et al, *Vienna 1908-1918*. in Blazwick, Iwona, ed. lit. - *Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis*, op. cit., p. 231

⁷² Cf. Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*. New Haven and London. 1993.

a linguagem da existência e a linguagem das formas; uma divisão que não é compensável. (...) As primeiras obras de Loos seguem fielmente tal princípio. O seu modo de projectar explicita a impossibilidade de recuperar linguagens comunicáveis aos que estão fora dos sistemas especializados. (...) Quando as artes aplicadas defendem a «colaboração», Loos teoriza barreiras insuperáveis. A sua obra não é nenhuma experiência alegre, mas uma meditação desesperada sobre a precariedade de qualquer linguagem (...) A arquitectura de Loos é a renúncia à «inocência natural da linguagem» sobre a qual se funda qualquer ideologia da continuidade e qualquer esperança na reinvenção dos signos. (...) Como a música de Gustav Mahler, ele nunca supera a ruptura entre sujeito e objecto, e em vez de simular que atingiu uma reconciliação, prefere estilhaçar-se em fragmentos (T. W. Adorno).⁷³

Quando Tafuri diz que Loos «explicita a impossibilidade de recuperar linguagens comunicáveis aos que estão fora dos sistemas especializados» está a colocar a discussão no “negativo” nos termos que Jürgen Habermas⁷⁴ utilizou para analisar o “projecto da modernidade”. Projecto esse que tinha como objectivo a constituição de uma unidade socio-cultural dentro da qual todos os elementos da vida diária e do pensamento têm os seus lugares num todo orgânico. Um objectivo falhado porque (como afirma Habermas) a cultura enquanto totalidade da vida dividiu-se em faixas estreitas de conhecimento que se tornaram no território de especialistas. Por outras palavras, a cultura separou-se dos problemas da existência porque a modernidade não foi capaz de superar o hiato que entretanto se estabeleceu entre o cognitivo, o ético e o político de modo a restabelecer a unidade da experiência.

Jean-François Lyotard, na *Condição Pós-Moderna*⁷⁵, usa o termo “Deslegitimação” para explicar o resultado desta divisão da cultura em diferentes “jogos de linguagem”; não existe nenhuma metalinguagem universal que possa unir os diversos discursos numa única linguagem transparente (a linguagem inocente referida por Tafuri). «A ciência joga o seu próprio jogo e não pode legitimar os outros jogos de linguagem (...) mas, sobretudo, já não pode legitimar-se a si mesma, como a especulação pressupunha.»⁷⁶

⁷³ Manfredo Tafuri, et al, *Architettura Contemporanea*. Milano. 1992. pp. 100-01.

⁷⁴ Jürgen Habermas, *Der Philosophische Diskurs der Moderne*. 1985. trad. port. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa, 1991

⁷⁵ Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne*, 1984. trad. port. *A Condição Pós-Moderna*. Lisboa. 1989.

⁷⁶ *Idem*, p. 83.

Esta desintegração da cultura e, acima de tudo, da impossibilidade da legitimação do conhecimento através de uma metalinguagem, é aquilo que Lyotard considera ser a primeira preocupação de Nietzsche quando investiga a questão do niilismo europeu. Tal como argumenta Lyotard, a Viena 1900 estava imbuída do pessimismo que acompanhava esta desintegração cultural. Artistas e filósofos – Musil, Kraus, Hofmannsthal, Loos, Schönberg, Broch, Wittgenstein – tinham consciência da sua responsabilidade artística e teórica perante esta *deslegitimação*.⁷⁷ Neste sentido, o contributo de Wittgenstein para a pós-modernidade foi «não ter alinhado do lado do positivismo que foi desenvolvido pelo círculo de Viena e de traçar na sua investigação dos jogos de linguagem a perspectiva de uma outra espécie de legitimação para além da performatividade»:⁷⁸

*“A nostalgia da narrativa perdida perdeu-se também para a maioria das pessoas. Não se pode daí deduzir que estão votados à barbárie. O que os impede disso é que eles sabem que a legitimação só pode vir da sua prática de linguagem e da sua interacção comunicacional. Diferente de qualquer outra crença, a ciência que «ri à socapa» ensinou-lhes a rude sobriedade do realismo.”*⁷⁹

A última filosofia de Wittgenstein é então vista como uma resposta positiva à questão do niilismo europeu. Não existe uma metalinguagem abrangente ou narrativa mestra na qual as pretensões concorrentes dos diversos discursos possam ser mediadas e resolvidas. Apenas existem jogos de linguagem, no plural, cada um com o seu corpo de regras irreduzíveis.⁸⁰ Assim a legitimação só pode advir das nossas próprias práticas linguísticas.

⁷⁷ *Idem*, p. 85.

⁷⁸ *Idem*, pp. 85-86

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Lyotard refere a este respeito: «as regras dos jogos de linguagem não têm legitimação em si mesmas. Pelo contrário, elas são objecto de um contrato explícito ou não entre os jogadores (o que não é o mesmo que dizer que estes as inventaram).» Cf. *Idem*, p. 29.

A anomia do sujeito.

Estas questões foram retomadas por Kurt Lustemberger com o objectivo de esclarecer a matriz ideológica que presidia ao movimento moderno vienense. Apesar de defender para Viena um “hegelianismo de direita”⁸¹ como foi definido por Habermas, a sua posição não é muito clara face à ambiguidade política de muitos dos que actuavam nesse círculo cultural. As posições de Karl Kraus, que possuía uma consciência muito nítida das forças de desumanização que estavam a operar em Viena, são também um exemplo paradigmático desta ambiguidade ideológica. Até 1904, o seu jornal *Die Fackel* era encarado como um porta-voz de ideias socialistas, mas, a partir desse mesmo ano, a natureza dos ataques de Kraus tornou-se mais moral do que política: as suas críticas satíricas à hipocrisia, à injustiça e à decadência da cultura austríaca bem como a sua exigência de integridade artística, assemelham-se mais a um ideal próximo dos valores de grandeza e dignidade moral defendidos pela aristocracia.⁸²

⁸¹ “Não um neo-conservadorismo mas uma perspectiva crítica face aos desenvolvimentos da modernidade, ao positivismo da vida que se aliena a si mesma: “no discurso da modernidade há uma censura que é feita pelos seus detractores que, na essência, tem sido sempre a mesma desde Hegel e Marx, até Nietzsche e Heidegger, desde Bataille e Lacan até Foucault e Derrida. Esta acusação é dirigida contra uma razão que se funda no princípio da subjectividade, e consiste em afirmar que esta razão só denuncia e procura abalar todas as formas de ostensiva opressão e exploração, de aviltamento e de alienação, a fim de, no lugar delas, impor o domínio inexplorável da própria racionalidade (...) A crítica dos *Hegelianos de esquerda*, orientada para a prática e tendo como objectivo a revolução, pretende mobilizar todo aquele potencial da razão – que se foi acumulando ao longo da história e aguarda o momento de ser despoletado – contra a mutilação dessa mesma razão, contra a racionalização unilateral do mundo burguês. Os *hegelianos de direita* são seguidores de Hegel na convicção de que a substância do estado e da religião compensará a agitação da sociedade burguesa, logo que a subjectividade da consciência revolucionária que provoca a agitação ceda lugar ao discernimento objectivo da racionalidade de que é vigente. Ora a racionalidade do entendimento, colocada num plano absoluto, manifesta-se no fanatismo das ideias socialistas; unicamente a compreensão metacrítica dos filósofos é que tem de se impor contra estes falsos críticos. Nietzsche, finalmente, pretende desmascarar a dramaturgia de toda a peça, na qual ambas representam o seu papel – a esperança revolucionária e a reacção contra ela. Ele tira à crítica da razão, atrofiada até à racionalidade orientada para fins e centrada no sujeito, o seu agulhão dialéctico, e assume uma posição em relação à razão na sua totalidade que é idêntica à dos neo-hegelianos face às sublimações dessa mesma razão: a razão outra coisa não é senão poder, a vontade perversa de poder, ambição essa que a razão oculta de um modo tão fascinante. (...) os filósofos da modernidade, tal como detectives no enalço da razão no domínio da história, procuram o ponto cego em que o inconsciente se instala na consciência, em que o que foi esquecido se introduz furtivamente na memória, em que o retrocesso se mascara de progresso e a desaprendizagem de processo de aprendizagem.” J. Habermas op. cit., p.62-63.

⁸² Cf. Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*. New York. 1991. p. 17. “a partir de 1904, a natureza dos seus ataques tornou-se menos política do que moral. Por trás da sua sátira residia uma preocupação com valores espirituais que eram estranhos à ideologia dos austro-marxistas. Ele estava preocupado em revelar a hipocrisia e a injustiça, não com um desejo premente de proteger os interesses do proletariado, mas antes do ponto de vista de quem pretende proteger a integridade de um ideal de verdade que é essencialmente aristocrático. Ele foi criticado por isto pelos seus amigos de esquerda, um dos quais, Robert Schen, lhe disse que a escolha que se “colocava perante si era a de suportar a velha ordem decadente ou apoiar a esquerda: “se eu tenho de escolher o menor de dois males”, afirmou Kraus, “então não escolho nenhum”. “A política”, afirma ele, “é o que um homem faz de maneira a ocultar aquilo que ele pensa que é e aquilo que ele próprio não sabe que é”.

A este respeito, António Sousa Ribeiro, salienta aquilo que hoje já é uma ideia comumente aceite: o facto da “ditadura” de Kraus, como lhe chamou Musil, estar relacionada com um aspecto que é comum aos principais representantes da modernidade vienense - a indissolubilidade das relações entre ética e estética:

“A intransigência da negatividade tem uma fundamentação ética, que marca tanto Kraus, como Loos e Schönberg, como Kafka ou Hermann Broch. Também O Homem sem Qualidades, a monumental sátira de Musil a essa incrível cacânia, “o primeiro país a quem deus cortou o crédito”, partilha dessa fundamentação: “fosse em que altura fosse que lhe tivesse perguntado qual o objectivo que tinha em mente, ele teria respondido que só havia uma questão que valia a pena ser pensada, a questão de uma vida correctamente vivida.”⁸³

De certo modo, foi este princípio da vida “correctamente vivida” conjugado com o “pensamento negativo” que alimentou a “separação criativa” que Kraus estabeleceu entre o espiritual e o material. No caso particular dos escritores e dos jornalistas que foram alvo dos seus ataques, entendia que esta separação, por não ter sido realizada, provocou um abuso da linguagem que foi posto ao serviço da instrumentalização da razão.⁸⁴

Esta questão reporta-nos, mais uma vez, aos fundamentos do programa crítico de Kant.⁸⁵ Sendo a esfera dos valores uma das suas preocupações principais, Kant entendia que a moralidade não podia continuar a basear-se em qualquer tipo de “lei natural” ou “natureza humana” porque, como tinha sido mostrado na *Crítica da Razão Pura*, qualquer noção desse tipo, encarada como *coisa em si*, estava para além do alcance do conhecimento humano. Assim, se nenhum dos sistemas da natureza se relaciona com a natureza do homem enquanto ser racional, então nenhum deles pode providenciar uma

⁸³ A. S. Ribeiro, *op. cit.*, 143.

⁸⁴ *Cf. idem*, p.142.

⁸⁵ Com o objectivo de tornar a filosofia, numa disciplina verdadeiramente científica, Kant começou por pôr em questão todo o conjunto de universais hipostasiados defendidos pela metafísica substancialista que, face aos últimos desenvolvimentos da matemática e da física, revelava a insuficiência dos seus instrumentos teóricos. Na *Crítica da Razão Pura*, que surgiu em 1781, abandona o registo do ser verdadeiro e prescinde da ideia da “individualidade da substância” perseguida durante séculos pela metafísica clássica. *Cf.* António Marques, *O Essencial sobre Metafísica*, 1987, pp. 57-58. Sobre esta questão ver também Anthony Kenny, *História concisa da Filosofia Ocidental*. Lisboa: 1999. pp. 325 e ss.

fundação para a ética. Só a razão, enquanto origem de toda a necessidade⁸⁶, a pode sujeitar a uma moralidade.

Apesar de a moralidade kantiana se fundamentar no “imperativo categórico”, a natureza da razão prática nunca deixou de ser um entrave às suas pretensões finais.⁸⁷ O “reino de fins morais” que ele impôs à razão humana foi sendo questionado ao longo dos séculos XVIII e XIX e o problema da fundamentação racional da ética nunca mais deixou de ser problematizante. De facto, só um “pensamento desejante”⁸⁸ – como lhe chama George Steiner – com uma convicção inabalável na capacidade da humanidade se constituir numa comunidade empenhada em melhorar o género humano, é que impediu Kant de reconhecer a insuficiência do “imperativo categórico” enquanto autoconsciência de um sujeito cuja razão, depois de se ter autonomizado de forma absoluta, se tornou o último fundamento de todas as certezas.⁸⁹

Esta dificuldade será um dos intentos e um dos problemas mais importantes da modernidade que enfrentará com particular dificuldade a tarefa de reconciliar o princípio da autonomia individual com o princípio da solidariedade colectiva, isto é, unir as constelações do particular e do universal.

Em Viena, esta questão, sentida com particular agudeza, traduziu-se num hiato entre forma e conteúdo, visível na “separação criativa” de Kraus e na eloquente metáfora da condição do sujeito, patente na diferença entre o interior e o exterior das casas construídas por Loos.

Nesta perspectiva, a «invenção» do *indivíduo* pela filosofia moral do século XVIII representou a perda «de uma identidade social e de um projecto de vida humana em ordem a um fim que os limites tradicionais proporcionavam».⁹⁰ Se, como afirma Cristina Grácio, esta perda não for ocultada nem dissimulada talvez se possa compreender como é que «a epígrafe da modernidade – a autonomia do sujeito – se converteu em epitáfio – a anomia.»⁹¹

⁸⁶ Cf. Allan Janik, et al. *op. cit.*, pp. 148-150.

⁸⁷ Cf. Cristina Grácio; *Ética*, 1991a, p.94. Desta mesma autora ver também, 1991b, pp. 113-118.

⁸⁸ George Steiner, *Real Presences*. trad. port. *Presenças Reais*, Lisboa, 1993, p.70.

⁸⁹ J. Habermas, *op. cit.*, p. 245.

⁹⁰ C. Grácio; 1991a, p.94

⁹¹ *ibidem*.

Quando Wittgenstein escreveu no *Tractatus* que ética e estética são uma e a mesma coisa⁹², estava simplesmente a traduzir numa das suas proposições o mesmo princípio que tinha comandado as acções dos “dois puritanos de Viena”⁹³ e que, em última instância, representou sempre a sua maneira de viver. Tal como testemunhou Paul Engelmann⁹⁴, aluno de Loos e co-autor da *Kundmanngasse*, a tese de Wittgenstein, mais do que uma reflexão sobre a lógica, era sobretudo um empreendimento ético:

“Ele acreditava que tudo o que é realmente importante na vida humana é precisamente aquilo, acerca do qual devemos guardar silêncio. Quando ele se esforça ao máximo para delimitar o que não é importante (i.e., o âmbito e limites da linguagem comum), não é como se se tratasse da costa de uma ilha, para a qual ele foi enviado com o objectivo de a vigiar com todo o rigor e meticulosidade, mas antes de todas as fronteiras do oceano.”⁹⁵

Durante a época em que escreveu o *Tractatus*, Wittgenstein nunca separou os problemas conceptuais que alimentavam as suas investigações filosóficas das condições com que se confrontava no plano pessoal, nomeadamente, daquilo que diz respeito ao que cada um pode esperar da vida e duma relação justa entre os seres e as coisas. O imperativo da integridade, proclamado por Kraus, traduziu-se numa única obrigação: o dever de se melhorar a si próprio através da resolução dos problemas filosóficos com que se debatia diariamente. Esta exigência que – como escreve Ray Monk – tornou-se central em toda a sua maneira de ser, transformou definitivamente a sua personalidade, orientando-a no sentido do carácter intransigente e dominador observado durante a construção da *Kundmanngasse*.

Quando, em 1913, Wittgenstein tomou a decisão de se isolar na pequena vila de Skjolden, no norte da Noruega, para trabalhar em solidão total naquilo que viria a ser o *Tractatus Logico – Philosophicus*, era o culminar deste processo de transformação que tinha sido iniciado em 1912 com a admissão no Trinity College em Cambridge. Nessa

⁹² Cf. Wittgenstein, *Tractatus Logico – Philosophicus*, 1995, *op. cit.*, p.138

⁹³ Esta expressão de Robert Musil é usada por biógrafos como Ray Monk e Brian McGuinness e comentadores como A. Janik e S. Toulmin para referir a importância da influência de Kraus e Loos na vida e na obra de Wittgenstein.

⁹⁴ Engelmann era tanto um discípulo de Loos como de Karl Kraus. Durante o conflito da Primeira Guerra Mundial dedicou-se a assistir Kraus na sua campanha contra a guerra, ajudando-o a recolher os recortes de jornal que formavam a matéria-prima da campanha de Kraus. Cf. Ray Monk, *op. cit.*, p.147.

⁹⁵ Paul Engelmann, *apud* Kenneth Frampton, *op. cit.*, p.14. Cf. Paul Engelmann, *Letters from L. Wittgenstein, with a memoir*, Oxford: Basil Blackwell, 1967, p. 97.

altura, estava profundamente empenhado no estudo da lógica e vivia obcecado com a procura da solução para os problemas deixados em aberto pelos *Principia Mathematica* publicados por Russell e Whitehead. Para Wittgenstein os problemas lógicos não eram questões isoladas mas algo que estava directamente relacionado com a sua vida; com as suas escolhas e decisões individuais. A lógica não fazia parte da sua vida, era a sua vida. Claridade completa ou morte – não existia meio-termo – se não conseguia resolver «a questão que era fundamental para o todo da lógica», então não tinha o direito, ou sequer o desejo, de continuar a viver.⁹⁶ «Como posso ser lógico antes de ser humano?»⁹⁷ Perguntava ele a Bertrand Russell numa carta de Janeiro de 1914.

Muito provavelmente foi esta determinação que esteve na origem da decisão de se alistar como voluntário no exército austríaco em Agosto de 1914, quando, na sequência da declaração de guerra que a Áustria dirigiu à Sérvia, se dava início ao conflito que poria fim ao reinado secular dos Habsburgo. A guerra chegava na altura certa – escreve Ray Monk; no momento em que Wittgenstein relacionava a sua capacidade de resolver os problemas lógicos com o seu destino pessoal, deve ter sentido que a experiência de encarar a morte iria, de algum modo, torná-lo numa pessoa diferente, numa pessoa melhor.⁹⁸

Se, como temos vindo a analisar, Wittgenstein partilhava os valores moldados por homens como Kraus e Loos, então, é provável que encara-se a auto-disciplina imposta pela guerra como um desafio: a oportunidade de ser responsável pela sua própria vida, perante Deus.⁹⁹

Na segunda metade do conflito de 14-18, durante o período em que esteve de serviço nas frentes russa e italiana, a personalidade de Wittgenstein sofreu mais uma transformação, ao ficar marcada por um conjunto de experiências religiosas que alteraram irrevogavelmente a sua vida¹⁰⁰ e que influenciaram profundamente o seu

⁹⁶ «Os meus dias são passados entre a lógica, assobios, passeios a pé e momentos de depressão.» (...) «eu pedia a Deus para ser mais inteligente para que, finalmente, tudo se torna-se claro para mim – ou então para que eu não necessitasse de viver muito mais». Wittgenstein *apud* Ray Monk, *op. cit.*, p. 96.

⁹⁷ Wittgenstein *apud* *Idem*, p. 97.

⁹⁸ *Cf. Idem*, p.112

⁹⁹ *Cf.* Allan Janik *et al*, *op. cit.*, pp. 203-4.

¹⁰⁰ Com a vida militar, Wittgenstein aproximou-se dos seus concidadãos. Mais do que nunca, ele sentia-se distante da figura do filho mais novo de um dos homens mais ricos de Viena. A derrota dos poderes centrais, sobre a qual Wittgenstein nunca teve qualquer ilusão, e a desintegração do exército austro-húngaro nos seis agrupamentos nacionais, marcou o fim de um império que tinha sido mantido com a prosperidade e influência de famílias como a sua. A partir de agora a sua vida

trabalho filosófico, transformando uma análise do simbolismo lógico imbuída do espírito de Frege e Russell, num trabalho híbrido que combinava a teoria lógica com um misticismo religioso determinado em parte pela leitura de Schopenhauer:

*“Sem dúvida é o conhecimento da morte, e conseqüentemente a consideração do sofrimento e da miséria da vida, que cria o impulso mais forte para a reflexão filosófica e a explicação metafísica do mundo.”*¹⁰¹

Este “impulso”, referido por Schopenhauer, é certamente um dos estímulos que motivaram as notas sobre a ética, a estética, a alma e o significado da vida, escritas nestes anos; um impulso que, precisamente, tem como origem o conhecimento da morte e do sofrimento.¹⁰² No diário que Wittgenstein manteve durante a guerra, encontramos repetidas exortações a Deus pedindo ajuda e coragem para olhar a morte directamente nos olhos. «Apenas a morte dá sentido à vida».¹⁰³ Tudo o que pudesse acontecer ao seu corpo “exterior”, era matéria indiferente, porque nada podia afectar a essência do seu ser mais profundo. «Se eu chegar ao meu fim agora», escreveu ele a 13 de Setembro, num dos dias em que as tropas russas avançavam sobre a sua frente, «possa eu ter uma boa morte», «que eu não me perca a mim próprio».¹⁰⁴

seria deliberadamente liberta de todo o aparato proporcionado pelo privilégio. (Cf. Richard Calvoressi *et al*, *Vienna 1908-1918. op. cit.*, p. 245).

¹⁰¹ Schopenhauer – *O Mundo como Vontade e Representação*, apud Ray Monk, *op. cit.* p.137.

¹⁰² Ray Monk, *op. cit.*, p.137.

¹⁰³ *Idem*, p.139.

¹⁰⁴ Wittgenstein *apud idem*, p.116. Nos *Notebooks 1914-1916* pode ler-se:

“O que sei eu sobre Deus e o sentido da vida?

Eu sei que o mundo existe.

Que eu faço parte dele tal como o meu olho faz parte do seu campo visual.

Que nele algo é problemático, aquilo a que nós chamamos significado.

Que esse significado não reside nele mas fora dele.

Que a vida é o mundo.

Que a minha vontade penetra o mundo.

Que a minha vontade é boa ou má.

E que, portanto, essa bondade e maldade estão, de algum modo, relacionadas com o significado do mundo.

Ao significado da vida, i.e., ao significado do mundo, podemos chamar Deus.

E relacionar com isto a comparação de Deus com o pai.

Rezar é pensar no significado da vida.

Eu não posso sujeitar os acontecimentos do mundo à minha vontade: eu não tenho essa capacidade.

Eu apenas me posso tornar independente do mundo – e, num certo sentido, dominá-lo – renunciando a qualquer influência nos acontecimentos.”

(...)

“Acreditar em Deus significa entender o significado da vida.

Em 2 de Agosto de 1916, Wittgenstein afirma que o seu trabalho se tinha alargado das fundações da lógica para a essência do mundo.¹⁰⁵ Ética e lógica encontravam-se finalmente, através da distinção que estabeleceu entre o dizer e o mostrar.

“A solução para o problema da vida deve ser procurada através do desaparecimento do problema. (...) Não é esta a razão pela qual os homens para quem o significado da vida se tornou claro depois de uma larga dúvida não conseguem dizer em que consiste este significado? (...) Existem, de facto, coisas que não podem ser postas em palavras. Elas tornam-se manifestas. Elas são o místico”¹⁰⁶

Tal como a lógica, a ética deve ser uma condição do mundo, no entanto, e à semelhança da forma lógica que não pode ser expressa dentro da linguagem (por ser ela própria a forma da linguagem), as verdades éticas (e religiosas), não nos dizem nada sobre o mundo. São inexprimíveis, apenas se manifestam na vida.

Resumindo, é impossível escrever logicamente sobre ética (e estética); tudo o que podemos fazer é definir o seu território. Nos cadernos de 14-16 encontramos uma expressão latina usada por Spinoza que sintetiza não apenas a sua visão da ética e da estética, mas toda a sua reflexão sobre o significado da vida. Tal como para compreendermos a forma lógica temos de olhar a linguagem como um todo, também para perceber a ética, temos de ver o mundo como um todo.¹⁰⁷ A 7 de Outubro de 1916 Wittgenstein escreveu:

Acreditar em Deus significa ver que os factos do mundo não são o fim da matéria.
 Acreditar em Deus significa ver que a vida tem significado.
 O mundo é-me dado, i.e., a minha vontade penetra o mundo completamente a partir do exterior como em alguma coisa que já ali está.
 (em relação àquilo que a minha vontade é, eu ainda não sei.)
 No entanto, isto pode significar que nós estamos, de algum modo, dependentes, e aquilo de que dependemos nós chamamos Deus.
 Neste sentido Deus seria apenas destino, ou, o que é a mesma coisa: o mundo – que é independente da minha vontade.
 Eu posso tornar-me independente do destino.
 Existem duas divindades: o mundo e o meu eu independente.
 ...quando a minha consciência perturba o meu equilíbrio, então eu não estou em acordo com qualquer coisa. Mas o que é isto? Será o mundo?
 Certamente que não é correcto dizer; a consciência é a voz de Deus.” (Cf. Wittgenstein, *NoteBooks 1914 – 1916*, 1984, pp.72-75).

¹⁰⁵ L. Wittgenstein, *Notebooks 1914-1918*, p.79.

¹⁰⁶ *idem*, p. 74; *Tractatus*, §6.521 e §6.522, e também Ray Monk, *op. cit.*, p.142.

¹⁰⁷ Cf. Ray Monk, *op. cit.* pp.142-143.

*“a obra de arte é o objecto visto sub specie aeternitatis; e a vida boa é o mundo visto sub specie aeternitatis. Esta é a relação entre a arte e a ética. No modo usual com que consideramos as coisas, nós olhamos os objectos colocando-nos no meio deles, por assim dizer. No modo de ver sub specie aeternitatis, consideramo-los a partir do seu exterior. Deste modo eles têm o mundo inteiro como fundo.”*¹⁰⁸

A última proposição do *Tractatus* – *Acerca daquilo de que se não pode falar, tem que se ficar em silêncio* – expressa tanto a derradeira verdade do livro como o princípio ético que levou Wittgenstein a abandonar a filosofia e a procurar noutras actividades – como a arquitectura – a forma de viver segundo esse princípio. Tal como foi assinalado por Paul Engelmann, ao acentuar a dimensão ética do *Tractatus*, Wittgenstein estava a aliar-se à campanha de Kraus, uma vez que defendia que qualquer tentativa de dizer aquilo que apenas pode ser mostrado não só é logicamente inatingível, como eticamente indesejável.

À semelhança de Kraus, com a “separação criativa” e de Loos com a distinção entre a arte (expressão) e a arquitectura (construção honesta), Wittgenstein – que foi influenciado pelos dois – também estava a fazer um apelo de autenticidade quando expôs a confusão e o “sem sentido” dos pensamentos que pretendiam dizer algo para além daquilo que podia ser dito. Cada um dos três exprime, no seu próprio domínio, um protesto de natureza ética contra o declínio a que se assistia em Viena. Como sugere

¹⁰⁸ Como afirma Ray Monk, não existe qualquer dúvida de que as notas que Wittgenstein escreveu nesse ano têm uma influência inegável do pensamento de Schopenhauer. «No *Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer discute, de uma maneira muito semelhante, uma forma de contemplação na qual nós renunciamos à “maneira comum de considerar as coisas” e “deixamos de considerar o onde, o quando, e o porquê nas coisas, para atender simplesmente ao qual”: *«além disso nós não deixamos que o pensamento abstracto, os conceitos da razão, tomem posse da nossa consciência, mas, em vez disso, dedicamos todo o poder da nossa mente à percepção, permitindo que toda a nossa consciência seja preenchida pela calma contemplação do objecto natural que nos é presente, que seja uma paisagem, uma árvore, uma pedra, uma escarpa, um edifício, ou outra coisa qualquer. Nós perdemo-nos inteiramente neste objecto, para usar uma expressão significativa. Era isto que estava na mente de Spinoza quando escreveu: Mens aeterna est quatenus res sub specie aeternitatis (“a mente é eterna desde que conceba as coisas do ponto de vista da eternidade”).»*. (Schopenhauer, *O Mundo como Vontade e Representação*, apud Ray Monk, *op. cit.*, p. 143). Wittgenstein chega mesmo a adoptar termos como *willie* (vontade) e *vorstellung* (representação ou, por vezes, ideia), tal como: “a minha ideia é o mundo, do mesmo modo que a minha vontade é a vontade do mundo.” As suas notas sobre a “vontade” e o “eu” são, em muitos aspectos, simples citações do “idealismo transcendental de Schopenhauer”, com a sua dicotomia entre “o mundo como ideia”, o mundo como espaço e tempo, o “mundo como vontade, o numenal, o intemporal, e o mundo do eu. Esta doutrina pode ser vista como o equivalente filosófico do estado de espírito derivado de Nietzsche. A sensibilidade mórbida ao sofrimento que transforma a realidade num mero “mundo interior”, um “mundo real”, um “mundo eterno”. Quando este estado de alma se torna a base da filosofia torna-se solipsismo, a visão de que o mundo e o meu mundo são uma e a mesma coisa. Por isso encontramos Wittgenstein a dizer: “é verdade: o homem é o microcosmos: eu sou o meu mundo” [Notebooks 1914-1916, p. 84]. O que distingue esta afirmação de Wittgenstein da doutrina de Schopenhauer é que no caso de Wittgenstein a doutrina, estritamente falando, deixa de ter sentido quando posta em palavras: “O que o solipsismo quer dizer é correcto mas não se pode dizer: revela-se a si próprio” [Tractatus, § 5.62]. (Cf. Ray Monk, *op. cit.*, p.143-44).

Jean-Pierre Cometti - que pode ainda dizer uma época que não tem nada mais a exprimir, a não ser uma ética do silêncio forçado?

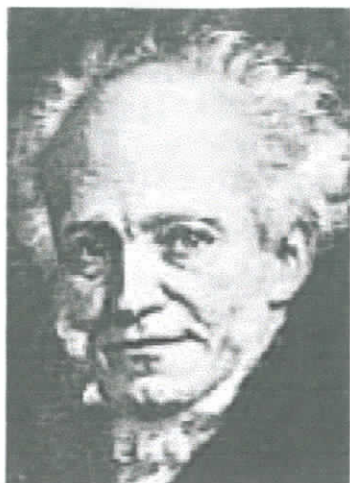
A admiração que Wittgenstein sentia por Loos, o respeito que lhe inspirava a coragem intelectual e moral de Karl Kraus¹⁰⁹ e a sua consideração por Paul Engelmann, bem como as reservas que manifestava em relação ao destino da cultura contemporânea (Wittgenstein ficou muito impressionado como o Declínio do Ocidente de Oswald Spengler¹¹⁰), são, muito provavelmente, as razões que justificam a incursão do filósofo no campo da arquitectura. Uma experiência crucial que, como veremos no último capítulo, contribuiu decisivamente para a evolução da sua maneira de pensar.

Como escreve Gunter Gebauer: no contexto da corrupção moral e estética, o *Tractatus* e a casa tornam-se comparáveis: enquanto purificação da linguagem – no aspecto ético, e enquanto construção do sistema sintáctico e semântico puro – no aspecto estético.¹¹¹

¹⁰⁹ Wittgenstein considerava as implicações éticas do *Tractatus* tão importantes, (se não mais), como as implicações da sua teoria lógica e por isso queria que o seu trabalho fosse publicado conjuntamente com o trabalho de Kraus. Cf. Ray Monk, *op. cit.*, p. 156.

¹¹⁰ Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein: Architect*. London. 1994. p.183.

¹¹¹ Cf. Gunter Gebauer, *op. cit.*, p.229.



54



55

56



57

58



- 54 Arthur Schopenhauer (1788 - 1860).
 55 Fritz Mauthner (1849 - 1923).
 56 Heinrich Rudolf Hertz (1857-1894).
 57 Ringstrasse em Viena.
 Cerca de 1900.
 58 Edifício da Secessão Vienense,
 projectado por Josef Maria - Olbrich,
 (inaugurado em 1898).



59



60

- 59 Arnold Schönberg.
60 Karl Kraus, escritor e jornalista e um dos mais severos críticos do declínio social e cultural da Viena do início do século XX.
61 O poeta Peter Altenberg.
62 Oskar Kokoschka, Retrato de Karl Kraus

62



61





63



63 Oskar Kokoschka, retrato de Adolf Loos, 1910. Kokoschka publicou muitos retratos na revista expressionista berlinense *Der Sturm*, como este do seu amigo Adolf Loos.

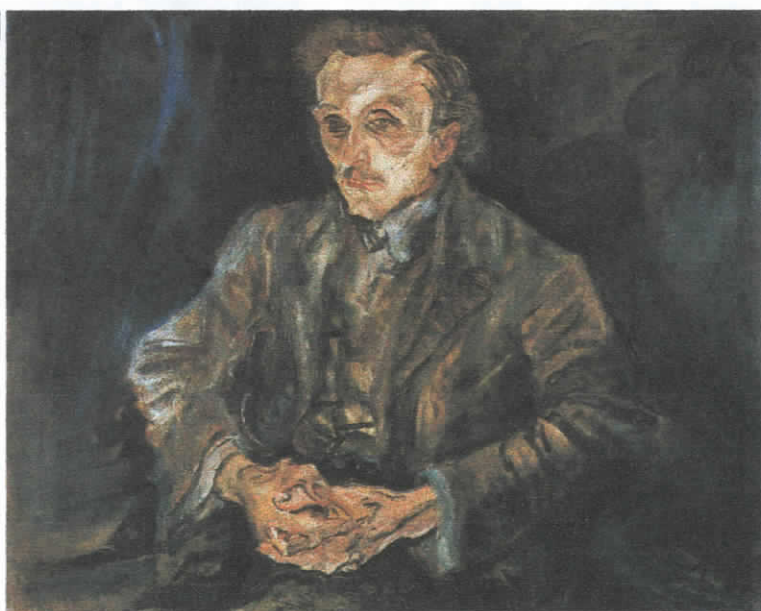
64 Oskar Kokoschka, Karl Kraus II, 1925.

Uma estada em Viena dá oportunidade a Kokoschka de retratar de novo Kraus com a mesma precisão expressiva que se vê no retrato de Loos datado de 1909 (Fig. 65).

65 Oskar Kokoschka, retrato de Adolf Loos, 1909.

64

65





66

66 Adolf Loos.
Fotografia de W. Wels, 1912.
67 "Das Andere", capas dos dois
números publicados, 1903.



67





68

68 Adolf Loos. Edifício na Michaelerplatz, (Looshaus) construído entre 1909-11, (Fotografia de 1930).

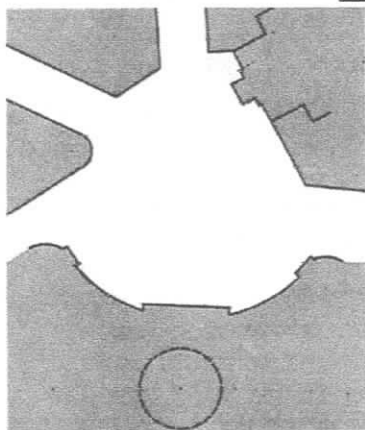
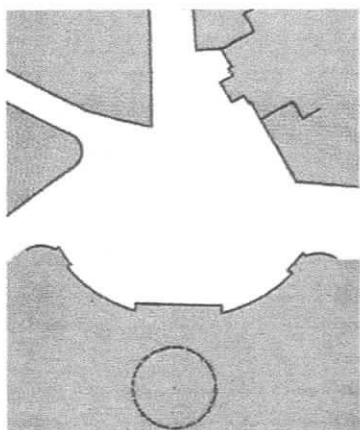
69 Michaelerplatz antes da construção do Looshaus.

70 Michaelerplatz, 1898 a 1909. Desenhos de H. Czech e W. Mistelbauer que mostram as alterações introduzidas pela intervenção de Loos.

71 O edifício Looshaus visto a partir do palácio imperial.



69



70



71

4. O Trabalho em Arquitectura.

A cruzada idiossincrática de Karl Kraus e o edifício de Adolf Loos na Michaelerplatz, são dois símbolos de uma luta com que Wittgenstein se identificou até certo ponto. Apesar de hoje em dia ser comum encontrar o seu nome associado aos círculos culturais da “Viena 1900”, o papel que encarnava nesse contexto não era certamente o do “modernista revolucionário”. É que, para além da admiração e da afinidade que sentia entre as suas posições e o trabalho de Kraus e Loos, não mostrou grande interesse pela actividade da maioria dos seus contemporâneos, mesmo daqueles que estavam mais próximos destes dois protagonistas. Wittgenstein identificava-se sobretudo com o combate contra as doenças e os males de um tempo pelo qual sentia uma profunda aversão. Isso está bem visível num conjunto de notas em que exprime de forma clara, a sua antipatia e incompreensão pela civilização ocidental contemporânea, em particular, pelas orientações que na música, como na arte em geral, impunham novos paradigmas no campo cultural:

“Muitas vezes, penso se o meu ideal cultural será um ideal novo, isto é, contemporâneo, ou se promanará do tempo de Schumann. Tenho, pelo menos, a impressão de que ele dá continuidade a esse ideal, embora de um modo diferente de como na altura ele efectivamente se manteve.”¹

Essa aversão é ainda mais visível nas palavras iniciais do esboço do prefácio da obra *Observações Filosóficas*, publicada postumamente em 1964²:

“Este livro é escrito para os que compartilham do espírito que preside à sua escrita. Este não é, segundo creio, o espírito da corrente mais importante da civilização americana e europeia. O espírito desta civilização manifesta-se na indústria, na arquitectura e na música do nosso tempo, no seu fascismo e no seu socialismo, e é estranho e desagradável ao autor. Não se trata de um juízo de valor. Tal não quer dizer que ele aceite o que hoje em dia passa por arquitectura como se fosse

¹ Wittgenstein, 1929 in *Culture and Value*, 1980. trad. port. *Cultura e Valor*, 1996, p. 15.

² *Observações Filosóficas*, publicadas por Rush Rhees. Basil Blackwell, Oxford, 1964.

arquitectura, ou que não se aproxime do que se chama música moderna com a maior suspeita (embora sem compreender a sua linguagem), mas, por outro lado, o desaparecimento das artes não justifica que se julgue depreciativamente tal tipo de humanidade. Em épocas como esta, as naturezas genuínas e fortes põem de parte as artes e viram-se para outras coisas e, de uma maneira ou de outra, o valor do indivíduo encontra forma de se exprimir. Não evidentemente da mesma maneira que numa época de elevada cultura. Uma cultura é como uma grande organização que atribui a cada um dos seus membros um lugar em que ele pode trabalhar no espírito do conjunto; e é perfeitamente justo que o seu poder seja medido pela contribuição que consegue dar ao todo. Numa época sem cultura, por outro lado, as forças tornam-se fragmentárias e o poder do indivíduo consome-se na tentativa de vencer forças opostas e resistências ao atrito; tal poder não é visível na distância que percorre, mas talvez unicamente no calor por ele produzido ao vencer o atrito. Mas a energia continua a ser energia, e embora o espectáculo que a nossa época nos proporciona não seja o da formação de uma grande obra cultural, com os melhores homens a contribuir para o mesmo fim grandioso, mas o espectáculo mais impressionante de uma multidão cujos melhores membros trabalham com vista à realização de objectivos puramente pessoais, mesmo assim não nos devemos esquecer de que o espectáculo não é o que interessa.

Compreendo, por isso, que o desaparecimento de uma cultura não significa o desaparecimento do valor humano, mas apenas o desaparecimento de certos meios de expressar este valor. Contudo, mantém-se o facto de eu não ter qualquer simpatia pela corrente da civilização europeia e não compreender os seus objectivos, se é que eles existem. Assim, escrevo de facto para amigos dispersos pelos recantos do mundo.”³

As dúvidas em relação à «civilização contemporânea», serão uma constante na sua vida. Como se pode ver nas duas passagens seguintes, datadas respectivamente de 1929 e 1947, Wittgenstein desconfia sobretudo da palavra “progresso” e das “forças centrífugas” que lhe estão associadas; «Fazer progressos não é uma das características» da nossa civilização, «o progresso é mais propriamente a sua forma.”⁴

“Quando pensamos no futuro do mundo, temos sempre em mente a situação que virá a alcançar se prosseguir na direcção em que o vemos agora mover-se; não nos ocorre que a sua marcha é sinuosa e não em linha recta, e que a sua direcção, constantemente se altera”.⁵

“A ciência e a indústria, e o seu progresso, podem vir a ser a coisa mais duradoira no mundo moderno. Provavelmente qualquer especulação sobre um futuro colapso da ciência e da indústria

³ Wittgenstein, *Cultura e Valor*, op. cit., pp. 19-21.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Idem*, p. 15.

não é, por enquanto e por um longo período de tempo, mais do que um sonho; talvez a ciência e a indústria, responsáveis por misérias infinitas no decorrer do tempo, venham a unir o mundo – quero dizer, a condensá-lo numa única unidade, em que decerto a paz será a última coisa a habitar. Pois a ciência e a indústria decidem guerras, ou pelo menos assim parece.”⁶

Tal como é referido no esboço do prefácio das *Observações Filosóficas*, a arquitectura, enquanto actividade cultural, pode ser um sintoma do nosso estado civilizacional, porque «a arquitectura», como escreve Wittgenstein numa nota de 1947, «imortaliza e glorifica algo. Por conseguinte, onde nada há para glorificar, não pode haver arquitectura».⁷

“Podemos formar uma imagem daquilo a que se pode chamar uma alta cultura, e.g. a música alemã do século passado e do século anterior, e aquilo que acontece quando esta se deteriora. Uma imagem daquilo que acontece em arquitectura quando começamos a ter imitações – ou quando milhares de pessoas se interessam pelos pormenores mais ínfimos. Uma imagem daquilo que acontece quando se escolhe uma mesa de jantar mais ou menos ao acaso, quando ninguém sabe donde veio.”⁸

“Hoje em dia, a diferença entre um bom e um mau arquitecto é que este sucumbe a todas as tentações, enquanto o bom arquitecto lhes resiste.”⁹

É difícil saber se Wittgenstein pensava em Loos quando escreveu estas palavras, no entanto é fácil verificar o elevado grau de sintonia existente entre esta última passagem e as posições de Loos face ao excesso ornamental e à “confusão linguística do estilo”. A casa que Wittgenstein construiu para a sua irmã Margaret também nos serve como testemunha; a sua ambiguidade face à modernidade tem por fundamento a mesma “atitude negativa” que num determinado momento levou Loos a recusar todo o processo de racionalidade que estava a ser operado pela modernidade.

A Dimensão Clássica da Kundmanngasse.

A casa de Wittgenstein não escapa ao dualismo que tem afectado as diversas leituras da modernidade vienense. Quem pretende fazer uma interpretação da *Kundmanngasse*

⁶ *Idem*, p. 95.

⁷ *Idem*, p. 103.

⁸ Wittgenstein, 1938 in *Wittgenstein's Lectures and Conversations*, 1966. trad. port. *Aulas e Conversas sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa*, 1991, p. 25.

⁹ Wittgenstein, *Cultura e Valor*, *op. cit.*, p. 16.

está sujeito às mesmas dificuldades que, tal como no caso de Loos, resultam de Wittgenstein ter participado nesse clima ambíguo mas ao mesmo tempo original, em que a vanguarda se misturava com a tradição. Como vimos, ele nunca se mostrou muito interessado em exprimir ideias susceptíveis de satisfazer o frenesim pela novidade que caracteriza a sua época. Aparentemente as suas preocupações estavam orientadas no sentido de uma reacção contra os imperativos da modernidade e da actualidade. Este posicionamento, ignorado por grande parte dos exegetas do *Tractatus*, tornou-se num dado fundamental para a grande maioria dos comentadores que procurou esclarecer o aspecto claramente moderno da *Kundmannngasse* perante as reservas de Wittgenstein em relação à contemporaneidade. Autores como Bernhard Leitner, Paul Wijdeveld, e Jean - Pierre Cometti¹⁰, entendem que as características mais evidentes da casa, como a solidez e a claridade volumétrica, as superfícies perfeitamente definidas, a sobriedade e ausência de ornamento, mais do que uma simples ilustração das propriedades da arquitectura modernista dos anos vinte, constituem uma afirmação dos princípios clássicos que também alimentavam a obra de Loos. Esta leitura é reiterada por Lothar Rentschler – outro autor que se dedicou ao estudo da casa – quando faz notar que, independentemente das leituras filosóficas que se possam fazer do *Tractatus*, «a construção manifesta uma atitude clássica em relação à escolha dos materiais e à precisão da construção. Esta última, tomada não só no sentido do trabalho de precisão observado no fabrico das caixilharias e das ferragens das portas e janelas, mas igualmente como um conceito abstracto que dominava toda a ideia do projecto.»¹¹

Não podemos esperar que o projecto de um único edifício seja suficiente para amadurecer uma linguagem arquitectónica. No entanto, apesar de Wittgenstein nunca ter comentado o seu trabalho em arquitectura de forma clara, existem algumas reflexões onde esse empenho clássico se torna mais explícito:

“Um estilo velho pode traduzir-se, por assim dizer, para uma linguagem mais recente; executá-lo de novo, por assim dizer, num ritmo mais apropriado à nossa época. Fazer isso é, de facto, apenas reproduzir. É nisso que consiste o meu trabalho de construção. Mas o que eu quero dizer não é que se deva dar a um estilo velho uma indumentária moderna. Não se pega nas velhas formas, arranjando-as de modo a adequarem-se ao último gosto. Não, na realidade, fala-se a velha linguagem, talvez

¹⁰ Os trabalhos destes autores, são, até à data, os maiores estudos dedicados à casa de Wittgenstein. Apesar das suas diferenças, todos referem as reservas de Wittgenstein face à modernidade quando relacionam o seu trabalho arquitectónico com a tradição clássica de Loos. Sobre esta questão consultar: Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein: Architect*. London. 1994. Cap. 4-5.

inconscientemente, mas fala-se de uma maneira que é apropriada ao mundo moderno, sem de alguma forma estar necessariamente de acordo com o seu gosto."¹²

Alguns anos mais tarde, em 1948, e apesar de nunca se ter considerado a si próprio como um bom arquitecto Wittgenstein afirma:

*"Num período mau a tarefa com que se defronta um grande arquitecto (Van der Nüll) é completamente diferente da de um bom período. Não há que se deixar seduzir pela terminologia corrente, mas antes a incomparabilidade, como algo natural."*¹³

Em resumo: se as hipóteses colocadas pelos autores aqui referidos estiverem correctas, o clássico constituía a única alternativa que Wittgenstein possuía face ao desencanto com a sua época. Esta afirmação deixa de ser problemática porque, para além das posições tomadas pelo próprio Wittgenstein, não nos devemos esquecer que o resultado final da construção deve muito aos planos iniciais traçados por Paul Engelmann. Neste ponto, o trabalho de Paul Wijdeveld é, muito provavelmente, o estudo que melhor analisa a relação entre Wittgenstein e Paul Engelmann. Apesar de ser difícil definir com precisão o momento em que Wittgenstein assumiu a direcção do projecto, Wijdeveld consegue mostrar, a partir da análise do caderno de esboços de Engelmann, que os temas clássicos surgem logo no início, quando Engelmann ainda era o único responsável pelos planos. As suas propostas iniciais baseavam-se no tema da casa romana organizada em torno de um pátio central; uma ideia que, certamente, teve origem nas propostas de Adolf Loos.¹⁴ Por outro lado, em termos compositivos, a casa também denota uma clara influência da arquitectura da segunda década do século vinte, visível tanto no arranjo dos volumes cúbicos como na composição assimétrica das plantas. No plano funcional, as primeiras propostas de Engelmann revelam uma clara influência do *raumplanum* Loosiano – o dispositivo que permitia uma organização espacial a três dimensões. Para Loos, os diferentes espaços de uma habitação deviam ser encaixados dentro de um cubo ou de uma composição de cubos. Além disso, para

¹² Lothar Rentschler, *Das Haus Wittgenstein: Eine Morphologische Interpretation*, apud Jean - Pierre Cometti, *La Maison de Wittgenstein*. Paris. 1998. p. 81.

¹³ Wittgenstein, *Cultura e Valor*, op. cit., p. 92.

¹⁴ *Idem*, p.110.

¹⁴ Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein: Architect*. London. 1994. p. 80.

responder às necessidades da vida familiar, a casa deveria defender a privacidade, fechando-se para a rua e abrindo-se para um jardim privado.¹⁵

Esta ideia de uma organização em torno de um hall central terá sido rejeitada depois de Margaret Stonborough ter analisado os planos iniciais. Gretl terá rejeitado as primeiras propostas de Engelmann porque entendia que o *raumplanum* não se adequava ao seu estilo de vida que estava mais de acordo com as mansões aristocráticas dos séculos anteriores do que com as casas burguesas do século XX.¹⁶

Com esta decisão, Engelmann viu as suas concepções iniciais severamente restringidas. A casa tinha de ser excepcionalmente grande, acomodando muitos mais espaços e funções do que o permitido pelo dispositivo espacial pensado por Loos.¹⁷ Apesar disso, ainda tentou encontrar uma solução de compromisso, desenvolvendo uma nova fase do projecto em que procura conciliar os seus planos preliminares com as características das grandes habitações tradicionais. Nesta fase, a organização espacial da casa alterou-se, aproximando-se agora de uma concepção espacial clássica que, como demonstra Wijdeveld ao confrontar a *Kundmanngasse* com exemplos típicos retirados do barroco tardio e da época clássico-romântica, estava muito mais próxima das mansões aristocráticas de Fischer von Erlach¹⁸ e dos palácios urbanos do século dezanove do que das habitações do século vinte.¹⁹ No entanto, esta solução foi sempre problemática para Engelmann: a mistura da arquitectura palaciana tradicional com uma composição assimétrica, que parecia descender do programa de Loos e de outros exemplos contemporâneos, revelou-se sempre como uma solução insatisfatória face às exigências de Gretl.

Foi nesta fase que Wittgenstein deu início à sua participação no projecto. Pouco depois, insatisfeito com os resultados obtidos em conjunto, afasta Engelmann, e impõe-se definitivamente como o autor do projecto, iniciando, assim, aquilo que viria a ser uma abordagem muito pessoal do “clássico verdadeiramente moderno”. Apesar disso, Wittgenstein não alterou a concepção geral do edifício e adoptou como base de trabalho a composição do piso térreo e o arranjo de volumes cúbicos definido pelo projecto

¹⁵ Cf. *Idem*, pp. 77-80.

¹⁶ Cf. *Idem*, p.178.

¹⁷ *Idem*, p.77.

¹⁸ Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723).

¹⁹ Lothar Rentschler demonstrou, ao confrontar a casa de Wittgenstein com alguns exemplos da arquitectura palaciana, que «a sua arquitectura deve ser vista numa relação muito estreita com o século dezanove». Cf. Lothar Rentschler, *Das Haus Wittgenstein: Eine Morphologische Interpretation*, op. cit. apud Jean-Pierre Cometti, *La Maison de Wittgenstein*. Paris. 1998. p.81.

preliminar. No exterior, Wittgenstein purificou o desenho de Engelmann ao eliminar os motivos ornamentais e ao acentuar os planos de parede que passaram a ter prioridade sobre as aberturas dos vãos das janelas cuja largura passou a ser consideravelmente menor.²⁰

Depois de comparar a *Kundmanngasse* com as mansões aristocráticas e com as casas projectadas por Loos, bem como de analisar as alterações introduzidas por Wittgenstein no projecto de Engelmann, Wijdeveld conclui que a postura clássica de Wittgenstein revela-se sobretudo pela sua atitude perante a proporção. Esta leitura já tinha sido ensaiada por Bernhard Leitner na obra²¹ que publicou em 1971 na sequência da campanha que levou à preservação da *Kundmanngasse*. Por isso não é de estranhar que tanto Leitner como Wijdeveld cheguem a conclusões mais ou menos semelhantes; ambos constataam que as proporções do piso térreo – aquele onde a intervenção de Wittgenstein é mais marcante – estão sujeitas a um princípio de simetria que determina, além das dimensões de todos os espaços internos, a localização das janelas e portas, a estereotomia das placas de pedra dos pavimentos e a posição das lâmpadas nos tectos das diferentes divisões.²²

Apesar de Wittgenstein ter tido uma abordagem puramente intuitiva e de não ter sido encontrado, até hoje, qualquer sistema proporcional que ultrapasse o conjunto de relações simples permitido pela simetria, os estudos de Wijdeveld e de Leitner mostram que o rigor da proporção foi determinante no projecto final da casa. Para tanto, basta lembrar a precisão milimétrica com que foram construídos os radiadores e o episódio passado no Outono de 1928, quando, no momento em que as obras estavam praticamente concluídas, Wittgenstein, insatisfeito com as dimensões da sala, mandou demolir o tecto desta divisão de modo a ser construído um novo, apenas três centímetros acima.²³ A este propósito Leitner escreve:

"No seu despojamento radical, cada elemento é uma parte integrante do todo porque todos os elementos estão unidos, não só do ponto de vista geométrico, mas também do ponto de vista espiritual. A verticalidade deliberada das portas e das janelas encontra o seu sentido no interior de cada espaço. Por outro lado, através do alinhamento de certos eixos esses mesmos elementos têm um sentido que ultrapassa cada divisão tomada individualmente. É por isso que até os puxadores das portas são partes integrantes do todo. À semelhança de todos os elementos metálicos dessa casa, eles

²⁰ Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein: Architect. op. cit.*, p.106.

²¹ Bernhard Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein: A Documentation*. London, 1995.

²² Cf. Paul Wijdeveld, *op. cit.*, p.115. e também Bernhard Leitner, *op. cit.*, *passim*.

foram fabricadas à medida, o que permitiu a Wittgenstein variar os seus comprimentos, porque tal como os diferentes espaços se condicionam mutuamente, também os puxadores não têm necessariamente o mesmo comprimento. Cada espaço forma um todo em si mesmo, mas, ao mesmo tempo, relaciona-se com os outros condicionando o seu valor relativo, do mesmo modo que os outros são condicionados por ele. Na realidade a organização dos espaços é extremamente dinâmica apesar de poder parecer estática em planta, uma vez que só quando é percorrida é que essa arquitectura revela o seu espírito. A grande entrada principal, por exemplo, é um espaço contido em si próprio, ao mesmo tempo que está aberto de todos os lados por portas de vidro que integram igualmente o exterior e as divisões adjacentes. A sua verticalidade é acentuada a cada momento pelos vidros duplos e pela duplicação dos caixilhos das portas. A coluna, que em Wittgenstein não é uma citação mas um elemento de composição do espaço, aumenta ainda mais essa impressão de verticalidade. O pavimento liso e as paredes claras, as superfícies de vidro e as portas metálicas dão a essa divisão características acústicas e físicas bastante particulares. O revestimento de mármore que parece ter sido retirado de um projecto de Loos cria uma ressonância única.

(...)

A composição central da casa, a entrada, o espaço principal e os espaços adjacentes transmitem uma impressão de equilíbrio e de calma particularmente impressionante. As dimensões relativamente modestas das divisões não reflectem a grandeza nem a envergadura espiritual da construção. A experiência dessa arquitectura, o sentido de espaço que ela traduz, são de uma nobreza que dificilmente conseguimos exprimir com palavras e ainda menos transcrever com fotografias.

(...)

Wittgenstein não queria tapetes, lustres, cortinados e cortinas: nenhum desses elementos de decoração era conciliável com a claridade e o rigor das superfícies impecavelmente polidas dessa arquitectura. É a interacção dos poucos meios utilizados e o jogo das proporções perfeitamente estudadas, umas em relação às outras, que dá à arquitectura desses espaços o seu rigor estático.²⁴

Esta obsessão pelo rigor das proporções é um facto decisivo para a interpretação da actividade de Wittgenstein enquanto arquitecto porque se torna inevitável relacioná-la com o ideal de infalibilidade e exactidão que alimentava os objectivos filosóficos do *Tractatus*. Há mais do que um facto que nos serve de testemunha, a começar pelas características mais evidentes do *Tractatus*. Tal como afirma G. H. von Wright²⁵ a casa de Wittgenstein possui:

²³ Paul Wijdeveld, *op. cit.*, p.121.

²⁴ Bernhard Leitner, *La Maison de Wittgenstein*. in Jean Clair, dir. - *Vienne 1880-1938: L'apocalypse Joyeuse*. Paris. 1986. p. 538.

²⁵ Georg Henrik von Wright era um amigo pessoal de Wittgenstein, que lhe sucedeu em Cambridge como professor de filosofia. (Cf. Bernhard Leitner, *La Maison de Wittgenstein*, *op. cit.*, p. 538)

“... o mesmo género de beleza simples e estática que as proposições do *Tractatus*. A impressão que retiramos do conjunto e que corresponde a um ideal clássico de calma, de equilíbrio, de ordem, de rigor e de proporção evoca quase irresistivelmente aquilo que é indicado na proposição 5.4541: «os homens tiveram o pressentimento que devia haver um universo de questões cujas respostas são – a priori – simétricas, e que se encontram reunidas numa construção regular, acabada. Um universo no qual é verdadeira a proposição: *simplex sigillum veri*.»”²⁶

Esta proposição é a justificação mais recorrente dos comentários que, um pouco à semelhança daqueles que vêem Wittgenstein como um positivista, associam a aparente intransigência lógica do conteúdo do *Tractatus* com características mais imediatamente visíveis da arquitectura da *Kundmannngasse*, para a apresentarem como um dos primeiros exemplos do funcionalismo mais racionalista. Se a este quadro acrescentássemos a formação prévia em engenharia mecânica de Wittgenstein, poderíamos concluir, rapidamente, que o sentido de rigor e precisão, implícito em toda a construção mecânica, teria permanecido uma influência determinante no seu pensamento, para, finalmente, encontrar a sua máxima expressão na concepção estética da *Kundmannngasse*; em particular na construção das partes “móveis” da casa, como portas, janelas e outros elementos mecânicos, aparentemente concebidos com o mesmo sentido de precisão que animava os seus propósitos filosóficos.²⁷

Além disso, se opusermos a exigência de claridade ao esteticismo e à gratuidade do ornamento combatidos por Loos, não podemos deixar de assinalar, tal como faz Jean-Pierre Cometti²⁸, uma analogia evidente entre o estilo filosófico do *Tractatus* e o estilo arquitectónico da casa (que, de resto, se presta bastante a este tipo de comparações). No entanto, para quem leu os parágrafos finais dessa obra, não resta qualquer dúvida de que a forma “intuitiva” como abordou a arquitectura, é incompatível com considerações de ordem pragmática ou funcionalista.

Esta tese é defendida por Ray Monk quando demonstra que a formação em engenharia mecânica é um episódio circunstancial na vida de Wittgenstein que resultou em parte das imposições feitas pela sua família. Monk entende que as motivações filosóficas das suas concepções estéticas têm uma origem diferente daquelas que, por momentos, o levaram a pensar que viria a ser engenheiro mecânico, uma vez que

²⁶ “A simplicidade é a marca da verdade.” (Cf. Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein: Architect. op. cit.*, p.179).

²⁷ *Idem*, p.130.

²⁸ Jean-Pierre Cometti, *La Maison de Wittgenstein. op. cit.*

Wittgenstein nunca se sentiu confortável nessa condição.²⁹ Se, em todo o caso, o talento que Wittgenstein mostrou em criança quando com oito anos foi capaz de construir uma máquina de costura com arames e paus, até permite perceber como as portas e janelas de aço e todos os outros elementos “móveis”, foram executados com um grau de precisão inultrapassável naquela época³⁰, a afirmação de que o aforismo da proposição 5.4541 do *Tractatus* seria uma expressão directa duma “visão mecânica e funcionalista das coisas” que encontrava expressão directa tanto na sua filosofia como no seu trabalho em arquitectura, não pode ser sustentada, porque, como escreve Wijdeveld, Wittgenstein empregou sempre dispositivos contrários a um ponto de vista estritamente funcionalista para alcançar os seus objectivos estéticos.³¹ A melhor maneira de entender a abordagem inteiramente intuitiva de Wittgenstein – como bem assinala este autor – será perceber como é que a arquitectura se inseria no mesmo tipo de preocupações transcendentais que alimentava a sua filosofia, ou seja, entender como é que o resultado da sua actividade enquanto arquitecto tem origem na mesma ordem indizível que postulou para o nosso conhecimento do mundo:

“A ênfase na proporcionalidade na arquitectura classicista expressa a necessidade de uma “regra” matemática ou geométrica pré-estabelecida. Tal como a progressão pitagórica dos intervalos musicais ou o círculo envolvente, que representa uma “lei artística” eternamente válida de “beleza absoluta” que supostamente tinha estado na posse dos antigos. O método de Wittgenstein, no entanto, de chegar às proporções “correctas” pela intuição em vez de as deduzir de alguma regra, não enfraquece o argumento de uma motivação clássica porque, como se tornará claro no último capítulo, isto está totalmente de acordo com a convicção de Wittgenstein de que “a beleza absoluta” está para além da justificação racional e de que qualquer “regra” pré-estabelecida apenas pode ser mostrada intuitivamente. O facto de que uma expressão matemática ou secção geométrica reflecte “por coincidência” alguma relação proporcional “eternamente bela” não lhe pode adicionar significado nenhum.”³²

Se atendermos às interdições do *Tractatus* não nos será difícil perceber porque é que a precisão e o rigor atingidos na construção da *Kundmannngasse* não recorreram à utilização de sistemas simbólicos ou de “geometrias sagradas”. Olhando para o sistema de numeração do *Tractatus*, certamente que não nos seria difícil relacionar o trabalho de

²⁹ Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*. New York. 1991. caps. 1 e 2, *passim*.

³⁰ Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein: Architect*. *op. cit.*, p.174.

³¹ Cf. *Idem*, p.116. ver também na p.175, as referências que este autor faz ao funcionalismo.

³² Cf. *Idem*, p.168.

Wittgenstein com qualquer sistema de numerologia, bastando para tanto reparar na sua última proposição. É que esta proposição – a sétima – além de exprimir o silêncio que serviu de divisa ética a Wittgenstein, não surge numerada, ao contrário das anteriores. E um dos atributos simbólicos do sete é precisamente ser o número do indizível.

Proporção: A justa medida da Modernidade.

Adolf Loos usou o contraste entre as necessidades físicas e mentais do Homem para estabelecer uma separação entre arquitectura e arte. Ao criar essa divisão, libertou a arquitectura da função de representação, criando as condições para que se tornasse numa construção abstracta – uma arquitectura de pura proporção – que, como assinala Richard Padovan,³³ se viria a tornar no desígnio de alguns dos protagonistas do movimento moderno. Le Corbusier escreveu:

*“Provocar sensações elevadas é a prerrogativa da proporção, que é uma matemática sentida; isso é proporcionado, muito em particular, pela arquitectura, pintura e escultura – obras sem qualquer utilidade imediata, desinteressadas, excepcionais, obras que são criações plásticas inventadas pela paixão.”*³⁴

Para além das diferenças óbvias que distinguem esta afirmação de Le Corbusier das concepções de Loos (a colocação da arquitectura no mesmo plano de “desinteresse” da pintura e da escultura), a afirmação de que o objectivo da proporção seria provocar “sensações elevadas”³⁵ choca imediatamente com a recusa de Wittgenstein em aceitar qualquer concepção “sensacionista” do conhecimento. Relembremos o que Wittgenstein escreveu em 1929, um ano após a conclusão da *Kundmannngasse*:

*“O meu ideal é uma certa frieza. Um templo que proporcione um fundo para as paixões, sem com elas se imiscuir.”*³⁶

³³ Richard Padovan, *Proportion: Science, Philosophy, Architecture*. London. 1999. cap. 16 “The house as a frame for living and a discipline for thought”. p. 348.

³⁴ Le Corbusier *apud Idem*, p. 338.

³⁵ A afirmação de Le Corbusier está de acordo com a perspectiva “psicológica” da estética, que procura investigar os efeitos ou sensações, que a percepção das formas arquitectónicas produz na mente dos seus espectadores ou utilizadores. Cf. Heinrich Wölfflin, *Prolegomana zu einer Psychologie der Architektur*. 1886. trad. francesa: *Prolégomènes à une psychologie de L'architecture*. [s.l.], 1996.

³⁶ Wittgenstein, *Cultura e Valor*, *op. cit.*, p.15.

É por isso que a casa, como escreve Gunter Gebauer, «não tem necessidade de ter um discurso sobre o mundo. A casa está orientada exclusivamente em direcção da expressão da sua estrutura interna.»³⁷ Se do ponto de vista do *Tractatus*, nenhum simbolismo lógico, mesmo ideal, pode exprimir o mundo, será obviamente paradoxal admitir que Wittgenstein tenha recorrido a sistemas proporcionais simbólicos.

Mesmo sabendo que o *Tractatus* na sua maior parte não faz mais do que tentar explicar como se estabelece uma relação necessária entre o formal e o real³⁸, não devemos esquecer que de acordo com o mesmo *Tractatus*, qualquer “simbolismo lógico”, ou “linguagem” que possamos usar para descrever o mundo nunca lhe poderá ser ancorado *logicamente*, porque as relações lógicas têm lugar apenas no *interior* desse “modo de representação”. Como vimos no segundo capítulo uma teoria axiomática, define apenas um conjunto de possibilidades formais; a relação entre um “sinal” e aquilo que lhe corresponde no mundo real era algo que podia ser demonstrado ou mostrado; mas essa demonstração não seria nunca uma definição. Em relação aos sistemas de proporção, esta definição é simplesmente a constatação de que esses sistemas não nos dizem nada para além das regras que resultam do seu funcionamento interno. Para Wittgenstein, qualquer sistema de proporção não pode ser mais do que uma abstracção do modo mais geral da combinação dos objectos do mundo, validada empiricamente. Se, como vimos, Wittgenstein concluiu que a lógica e a estética eram inefáveis porque na sua concepção linguística só havia espaço para o conhecimento resultante de uma linguagem baseada na noção de representação, (*Darstellung*) exposta por homens como Hertz, então também não podia aceitar qualquer explicação que encarasse a proporção como uma plasmação de um sistema de regras que simbolizasse algo mais do que as relações que resultam do seu funcionamento interno.

Tal como Hume já tinha referido, e Kant confirmaria depois, os produtos das nossas actividades artísticas (e científicas), em vez de procederem das leis da natureza, eram produtos intrinsecamente humanos, no sentido em que resultavam de leis “escritas” por nós próprios, pela nossa própria razão.³⁹ Nesse sentido qualquer ordenação numérica de qualquer construção deve ser derivado de considerações intrinsecamente

³⁷ Gunter Gebauer *apud* J. Bouveresse, *Wittgenstein et L'architecture*, in Jean Clair, dir. - *Vienne 1880-1938: L'apocalypse Joyeuse*. Paris: 1986, p.232.

³⁸ *Tractatus* §2.18: “Aquilo que a figura, de qualquer forma, deve ter em comum com a realidade para poder figurá-la por completo – de modo verdadeiro ou falso – é a forma lógica, isto é a forma da realidade.” Tal como é afirmado pela proposição 5.123 esta relação de representação é estabelecida por um acordo inexplicado ou feito por Deus.

³⁹ Richard Padovan, *Proportion: Science, Philosophy, Architecture*. *op. cit.*, p.348.

arquitectónicas, e não de possíveis simbolismos numéricos ou de “geometrias sagradas”. Como escreve Van der Laan, no texto duma conferência proferida em 1949:

*“É bastante errado estabelecer uma relação casual entre o simbolismo e o projecto arquitectónico: trata-se de esferas independentes. Por exemplo, podemos colocar doze colunas numa igreja devido à vantagem que este número possui do ponto de vista arquitectónico. Mas dizer que fazemos doze colunas porque existem doze apóstolos é uma liberdade poética que não tem nada a ver com a arquitectura.”*⁴⁰

O problema reside em saber como as formas arquitectónicas agem simultaneamente enquanto suporte de todos os tipos de funções físicas e dos conteúdos simbólicos ou emocionais que lhes possamos associar. Se, no caso da casa de Wittgenstein, a forma não é gerada por necessidades físicas, padrões sociais ou significados simbólicos, devemos procurar outra explicação para justificar o sistema de proporção subjacente à *Kundmanngasse*.

É um facto que Wittgenstein não teve qualquer formação em arquitectura propriamente dita e não dependia *a priori* de nenhuma tradição ou escola particular, para além das relações pessoais que manteve com Loos, e do apreço que a sua obra lhe suscitava. Mas se repararmos que ingressou em Cambridge sem qualquer formação filosófica e que a sua filosofia foi despojada de todo o carácter histórico porque, como ele afirmava, existiam muitas “confusões gramaticais” a afectar a história da filosofia, é permitido supor que o projecto da *Kundmanngasse*, no que diz respeito à sua intervenção, é uma obra eminentemente pessoal, que exprime uma concepção da arquitectura que, à semelhança da sua filosofia, foi concebida a partir de um parco número de exemplos históricos.

Como referimos, Wittgenstein foi um admirador confesso de Loos, tendo manifestado, em mais do que uma ocasião, a sua admiração pelas suas ideias. A comparação com a casa «Steiner» (1910), a casa «Sheu» (1912-1913), a casa de Tristan Tzara em Paris (1926), e principalmente a villa Moller⁴¹ não deixa dúvidas a esse respeito. Apesar das semelhanças encontradas poderem ser explicadas pelo facto dos planos

⁴⁰ H. van der Laan, *On Measure and Number in Architecture*, apud Richard Padovan, *op. cit.*, p. 354.

⁴¹ Em alguns dos seus aspectos finais, a *Kundmanngasse* aproxima-se bastante da *villa Moller* datada do mesmo período de 1928-29. Pelo menos dois dos princípios defendidos por Loos encontram aqui uma ilustração evidente: a eliminação radical de todo o elemento decorativo, a importância dada aos materiais e a subordinação do espaço interior ao jardim e ao exterior. Segundo Paul Wijdeveld algumas dessas semelhanças devem-se ao facto da *villa Moller* ter sido construída sob a supervisão da mesma pessoa que foi responsável pelas especificações e pelos cálculos estruturais da *Kundmanngasse*; o

iniciais terem sido desenhados por um antigo aluno de Loos (Engelmann), as diferenças em relação a Loos (sem prejuízo das suas semelhanças) merecem ser tidas em consideração, atendendo ao modo como Wittgenstein se posicionou perante a arquitectura. É esta vontade de procurar a diferença dentro das semelhanças que leva um autor tão empenhado como Bernhard Leitner a afirmar que a reflexão sobre o classicismo e a modernidade, centro das preocupações de Loos, foi retomado por Wittgenstein com um espírito totalmente novo:

“As formas cúbicas do exterior do edifício são reminiscentes da arquitectura de Adolf Loos. O interior, no entanto, é único na história da arquitectura do século vinte. Tudo foi repensado. Nada foi transposto ou tomado de empréstimo, nem de qualquer manual de construção, nem da prática profissional, nem de qualquer teoria ou vanguarda arquitectónica. (...) O resultado é uma arquitectura radicalmente nova, uma construção sem paralelo, mesmo se ela não tem nada de moderno. Uma obra que repousa inteiramente sobre si própria, que fornece a sua própria medida. A construção de Wittgenstein é uma confrontação consigo mesmo. Tudo advém da mesma vontade simplificadora que testemunha e emana, ao mesmo tempo, uma forte energia espiritual.”⁴²

No final deste ponto, é necessário referir e transcrever a leitura que Massimo Cacciari faz no seu ensaio “O Oikos de Wittgenstein”⁴³. É que além de fundamentar aquilo que é dito por Leitner na citação anterior, esta longa passagem, apesar de toda a subjectividade que lhe é inerente, é a interpretação que melhor consegue responder às nossas interrogações sobre a condição de Wittgenstein enquanto arquitecto:

“O limite do espaço desta casa é construído inexoravelmente a partir do interior – da substância da sua própria linguagem. O negativo não é um outro, mas compreende a alteridade que eleva o valor desta linguagem. Não existem meios de escapar e de nos refugiarmos nos “valores” do interior. O exterior não é desenhado de forma utópica a partir do valor da Gestaltung – nem é possível salvar no interior valores que sejam negados pelo contexto metropolitano. O trabalho não evoca nem Hoffmann, nem Wagner – nem mesmo Loos e a sua “dialéctica suspendida” do interior – exterior. A ideia de um conflito definido hierarquicamente entre dois níveis de valor está totalmente ausente aqui. O conflito é com “tudo o que resta”, aquilo que não pode ser determinado ou transformado pelos limites desta linguagem; por isso é um conflito com a metrópole que permanece para além

arquitecto Jacques Groag que era amigo pessoal de Paul Engelmann. (Cf. Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein: Architect. op. cit.*, p.159 e p.108.

⁴² Cf. Bernhard Leitner, *La Maison de Wittgenstein. op. cit.*, p.537-538.

⁴³ Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture. trad. ing.* New Haven and London: 1993. Cap. 9.

deste espaço, um conflito que neste espaço apenas pode ser silêncio. Mas, por esta mesma razão, este espaço revela em última instância um reconhecimento da metrópole como estando agora desprovido de mistificação ou utopismo, um reconhecimento de todo o seu poder. É em tudo isto que reside a verdadeira dimensão clássica da casa de Wittgenstein: a não expressividade do espaço do edifício é a sua substância essencial. A única relação com o que resta é a própria presença do edifício. Ele não pode em qualquer caso determinar ou aludir ao apeiron (infinito) que o rodeia. Clássico é também o cálculo rigoroso a que todos os vãos das portas são submetidos, tal como o congelamento dos meios linguísticos em ordens anti-expressivas radicais, um fenómeno que é levado ao ponto de manifestar indiferença em relação ao material (ou melhor, ao ponto de escolher a indiferença no material, ou escolher materiais indiferentes, materiais sem qualidades) – mas o que é mais clássico aqui é a relação entre o todo limitado da casa e o espaço envolvente.

O silêncio da casa, a sua impenetrabilidade e anti-expressividade, concretizam-se na inefabilidade do espaço envolvente. A arquitectura clássica é um símbolo (no sentido etimológico) do in-finito (a-peiron) que a rodeia. A sua anti-expressividade é um símbolo da inefabilidade do a-peiron. Toda a sua ordem abstracta e absoluta exalta o limite da linguagem arquitectónica; o seu não-poder expressa o infinito circundante. Mas ao mesmo tempo, e como resultado, esta linguagem constrói-se a si mesma na presença deste infinito, e não pode ser compreendida a não ser à luz deste infinito. Esta presença do clássico em Wittgenstein representa um dos momentos excepcionais no qual o desenvolvimento da ideologia moderna re-assumiu a verdadeira problematidade do clássico. (...)

Ao despojar a casa de todos os valores, Wittgenstein por contraste com Loos abstrai-se de todas as considerações teleológicas. O seu projecto é colocado e resolvido como um teorema. Um teorema que se repete indefinidamente, indefinidamente estranho a todo o valor – mas também indefinidamente único [unicum], não variável, nem imóvel, não sujeito à experiência vivida. O Oikos não está lá para agradar; o exterior não é pensado para aludir a qualquer pessoa, não pensa nem no presente, nem no futuro. Existe no presente do inefável e da sua luz. A sua perfeição formal é a continuidade do teorema; é a indiferença em relação ao estilo, material e ornamento – é a perfeição trágica do seu limite. Isto é dialéctica clássica. Nada aqui poderia estar mais longe da visão tardo-romana que Loos possuía do clássico. (...) A característica clássica do Oikos de Wittgenstein, é uma negação de toda a "aura universal", de toda a reactualização de valores, de todas as declarações em relação à metrópole. O que nos traz de volta àquilo que o distingue da noção "romana" de Loos. O "romano" de Loos pode funcionar, pode existir nas funções concretas da arquitectura. O Oikos de Wittgenstein, precisamente na sua singularidade, manifesta uma distância infinita da origem, e uma recusa total de a actualizar. O clássico de Wittgenstein não se apresenta como silêncio; é totalmente inabitado. A presença do clássico, a luz do a-peiron e o edifício que o envolve e revela, reapareceu aqui como silêncio, como ausência. O romano de Loos, por outro lado, funciona como uma direcção possível que o discurso do projecto pode tomar. Nenhuma indicação desse tipo emerge do Oikos de Wittgenstein. A sua radicalidade é totalmente negativa – mesmo em relação à doutrina do Tractatus e à possibilidade semântica aí discutida. O que reaparece aqui, neste trabalho, se alguma coisa surge, são as aporiae finais das suas páginas finais. (...) Num certo sentido, apesar das profundas diferenças

entre as duas atitudes, a casa de Wittgenstein é a “verdade” da pesquisa Loosiana. Uma verdade que sendo alcançada, não pode voltar a ser repetida – isso seria ornamento, confusão – tal como em Webern um som não pode ser repetido antes da total exposição das séries. (...)”⁴⁴

Arquitectura e Linguagem.

Como se pode ver pelas passagens anteriores é inegável que o trabalho arquitectónico de Wittgenstein estará sempre associado a uma interpretação da sua obra filosófica. A tendência mais imediata será associá-lo às motivações filosóficas do seu autor, uma vez que se trata de uma obra de arquitectura realizada por um filósofo. Além disso, como Wittgenstein se envolveu no projecto da *Kundmannngasse* depois de ter publicado o *Tractatus*, é tentador ver a casa terminada em 1928 como uma emanção directa do conteúdo da sua obra filosófica publicada em 1921.

Nesta comparação entre a casa e a filosofia, a superação do plano da analogia é uma tentação que se coloca quase sempre a todos aqueles que pretendem ver na *Kundmannngasse* muito mais do que as suas características formais mais imediatas. O trabalho de Paul Wijdeveld é exemplar na maneira como aborda esta questão, pelo modo como avalia essa relação e pelo cuidado com que estabelece as comparações entre os dois planos. É uma preocupação que se revela logo nos momentos iniciais do seu estudo quando na Introdução, afirma:

*“O leitor do Tractatus logico-philosophicus irá inevitavelmente ser seduzido pelas semelhanças com o feito arquitectónico de Wittgenstein, caracterizado pelas palavras de Hänsel: austero, etéreo, nobre, rigoroso. A interpretação mais sedutora será aquela que vê a Kundmannngasse como uma “tradução”, “materialização” ou “representação” da filosofia do Tractatus em vidro, metal ou pedra.”*⁴⁵

Esta passagem mostra que Wijdeveld tem uma noção bastante clara das limitações hermenêuticas e as dificuldades metodológicas que surgem neste tipo de abordagem quando se procura definir conceitos comuns a coisas que à partida pertencem a ordens distintas. Tentar estabelecer uma identidade estilística entre a *Kundmannngasse* e o *tractatus Logico-Philosophicus* é mergulhar num mar de problemas conceptuais que podem desvirtuar os nossos objectivos iniciais:

⁴⁴ *Idem*, pp. 131-35.

⁴⁵ Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, op. cit., pp. 19-20.

"Podem as categorias formais atribuídas a uma forma material de expressão como a arquitectura, ser transpostas para outras formas materiais de expressão como a linguagem filosófica? Mais uma vez, termos como "clássico", "monumental", "sem decoração", que podem ter significados precisos em cada domínio da expressão artística, são demasiado vagos se usados simultaneamente em ambos os contextos."⁴⁶

Dos autores já referidos, Gunter Gebauer é o que mais sucumbe a essa tentação, quando afirma que, «o trabalho em arquitectura abriu horizontes a Wittgenstein» sobre «a possibilidade de exprimir os conhecimentos que são adquiridos para além da linguagem». No seu trabalho "*A Sintaxe do silêncio*"⁴⁷, Gebauer procura mostrar que Wittgenstein descobriu na arquitectura «o sistema simbólico» com que poderia «superar o silêncio» expresso na injunção final do *Tractatus*. Para este autor, Wittgenstein teria sido tentado a aplicar à arquitectura a distinção estabelecida no *Tractatus* entre «dizer» e «mostrar» para num segundo momento «mostrar», através dos meios próprios da «linguagem da arquitectura» aquilo que, de todo o modo, não podia ser «dito» pela linguagem comum.

Esta análise está de acordo com a orientação das investigações de Lothar Rentschler. No ensaio "*A casa de Wittgenstein, uma interpretação morfológica*"⁴⁸ incluído no mesmo volume do estudo de Gebauer, este autor procura estabelecer uma correspondência directa entre os traços específicos da casa (a autonomia dos seus componentes, o seu aspecto estático, e o cuidado com a precisão e o pormenor) e o sistema linguístico do *Tractatus*, como se os primeiros fossem uma réplica material do segundo. Segundo Rentschler, Wittgenstein tentou formular a «sua representação ontológica do mundo através da linguagem da arquitectura».⁴⁹

Estas duas posições são fortemente criticadas por Jean – Pierre Cometti e Jacques Bouveresse. Estes autores duvidam da possibilidade de se estabelecer uma relação directa entre filosofia e arquitectura e afirmam que as reflexões de Rentschler e de Gebauer pecam pelo excesso com que tentam estabelecer uma relação que, ao tentar superar o plano da mera analogia, incorre no tipo de dificuldades conceptuais que já tinham sido

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Gunter Gebauer, "*Die Syntax des Schweigens*". in G. Gebauer et al., *Wien Kundmannngasse 19, Bauplanerisches morphologisches und Philosophische Aspekte der Wittgenstein – hauses*, Wilhelm Fink Verlag, 1982. p.220. trad. parcial in J. Bouveresse. *Wittgenstein et L'Architecture*, op. cit., pp. 530-31.

⁴⁸ Lothar Rentschler, *Das Haus Wittgenstein: eine morphologische Interpretation*, in Gunter Gebauer, et al., op. cit., p.141. trad. parcial in Jean-Pierre Cometti, *La Maison de Wittgenstein*, op. cit., pp. 22-23.

⁴⁹ *Ibidem*.

apontadas por Wijdeveld. No caso particular de Gebauer, é evidente, como sublinha Cometti, que a sua análise se furta às impossibilidades impostas pelo próprio *Tractatus*:

“Se a proposição 7 afirma de facto que “sobre aquilo de que não podemos falar devemos guardar silêncio”, e se podemos admitir, com o próprio Wittgenstein, que aquilo que não é dito pode estar “inexprimivelmente contido naquilo que é expresso”, é uma ilusão acreditar que “aquilo que a linguagem não pode dizer”, pode ser “expresso” pela arquitectura, contornando assim os limites estabelecidos por Wittgenstein à própria linguagem.”⁵⁰

J. Bouveresse também reitera esta posição no seu ensaio *“Wittgenstein e a Arquitectura”*⁵¹ mas vai um pouco mais longe quando define com precisão o tipo de mal entendido subjacente a estas reflexões:

*“A dificuldade evidente (e portanto regularmente negligenciada pelos comentadores) é esta: a linguagem, no seu uso comum, mostra qualquer coisa (a forma lógica) ao dizer qualquer coisa que não é aquilo que ela mostra (quer dizer, ao representar os factos); se nós aceitamos falar de uma “linguagem arquitectónica”, num sentido suficientemente próximo daquele que o *Tractatus* entende por linguagem em geral, como conceber, no seu caso, o contraste fundamental entre aquilo que é dito e aquilo que é mostrado pelo simples facto de qualquer coisa ser dita? O ponto delicado não é somente saber aquilo que uma linguagem desse género pode mostrar, mas sobretudo saber que tipo de coisas ela deverá dizer para o fazer. Podemos questionar se uma das maneiras mais comuns e mais grosseiras de violar a interdição representada pela proposição número 7 do *Tractatus* não consiste precisamente na sugestão de que existe qualquer coisa como uma linguagem que permita exprimir aquilo que está para lá de toda a linguagem.”⁵²*

Para quem leu o *Tractatus*, não pode deixar de parecer estranho admitir que Wittgenstein tenha descoberto na arquitectura a possibilidade de superar os limites da linguagem. Como sublinha Cometti, ao subscrever este tipo de ideias estamos, não só a subestimar as razões pelas quais Wittgenstein se envolveu na construção de uma casa, mas também a negligenciar o processo pelo qual uma obra arquitectónica pode significar.

⁵⁰ Jean-Pierre Cometti, *La Maison de Wittgenstein*, op. cit., pp. 23-24

⁵¹ Jacques Bouveresse, *Wittgenstein et L'architecture*, op. cit., pp. 530-535.

⁵² Jean-Pierre Cometti, *La Maison de Wittgenstein*, op. cit. p. 23.

“Não é fácil imaginar aquilo que o próprio Wittgenstein terá pensado, mas a ideia de construir uma casa que fosse uma réplica rigorosa da sua “filosofia” provavelmente ter-lhe-ia parecido dotado de pouco interesse.”⁵³

Cometti e Bouveresse sabem que esta reflexão não pode deixar de se impor a quem, depois de ler o *Tractatus* e ter tomado contacto com a casa, tenta manter uma certa operatividade dos conceitos na sua interpretação. A questão reside em saber até onde a comparação pode ser razoavelmente estabelecida, e quais as conclusões que eventualmente podemos tirar:

“Até onde podemos levar o paralelismo? Mesmo que seja verdade que a boa arquitectura nos diz qualquer coisa ou nos dá a impressão de “expressir um pensamento” e que existem “fenómenos que se assemelham à linguagem na música e na arquitectura” (...), é pouco provável que com a sua tendência característica de fazer salientar as diferenças mais do que as semelhanças, Wittgenstein concordasse com a transposição sistemática dos conceitos linguísticos utilizados a propósito da linguagem comum, para uma pressuposta linguagem da música ou da arquitectura, sem outra justificação para além da analogia extremamente natural ou da incontestável “semelhança familiar”.⁵⁴

Pensamos que o modo como Paul Wijdeveld, Jean - Pierre Cometi e Jacques Bouveresse colocam o problema da relação entre a obra filosófica e o trabalho arquitectónico de Wittgenstein é extremamente pertinente, por mostrar que qualquer sugestão que tome a *Kundmannngasse* como uma representação física e intencional da sua filosofia não pode ser justificada.

A relação entre o seu trabalho em filosofia e o seu trabalho em arquitectura tem de ser estabelecido num outro plano. Se, por hipótese, a arquitectura possuía a mesma dimensão ética dos problemas filosóficos e não constituía uma mera curiosidade ou uma ocupação diletante, então é provável que a construção da *Kundmannngasse* tenha sido um dos momentos decisivos na vida de Wittgenstein, na medida em que a condição de arquitecto lhe permitiu, mais uma vez, pôr em jogo todas as suas capacidades e qualidades morais. No momento em que Wittgenstein já tinha abandonado a actividade filosófica, o trabalho em arquitectura, à semelhança da lógica durante o período em que escreveu o *Tractatus*, foi, como sugere a reflexão seguinte, um “trabalho-sobre-si-

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ Jacques Bouveresse, *Wittgenstein et L'architecture. op. cit., pp. 533-534.*

próprio”, um momento de transformação pessoal que iria ter uma influência decisiva na mudança observada no seu pensamento, logo a seguir à construção da *Kundmannngasse*.

“O trabalho em filosofia – tal como muitas vezes o trabalho em arquitectura – é, na realidade, mais um trabalho sobre si próprio. Sobre a nossa própria interpretação. Sobre a nossa maneira de ver as coisas (e sobre o que delas se espera)”.⁵⁵

Como veremos a seguir, mais do que uma afirmação ocasional, aquilo que se revela nesta analogia, é a direcção que a sua segunda filosofia irá seguir e explorar.

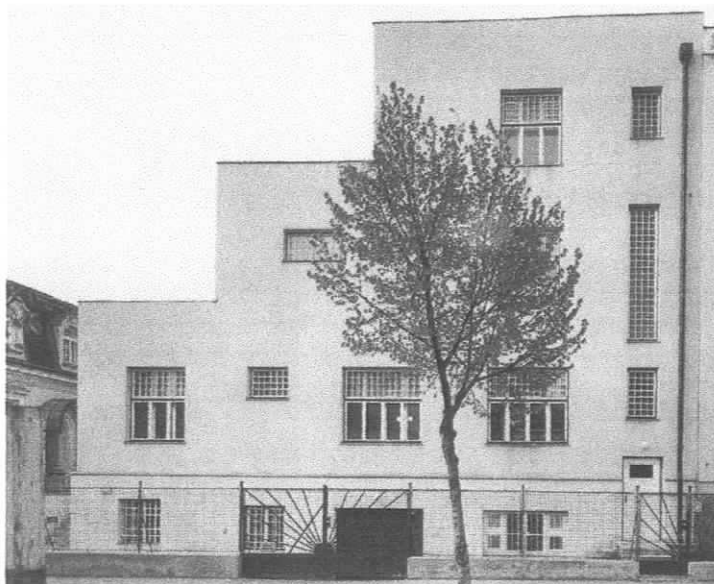
⁵⁵ Wittgenstein, 1931, in *Cultura e Valor*, op. cit., p. 33.



72



73

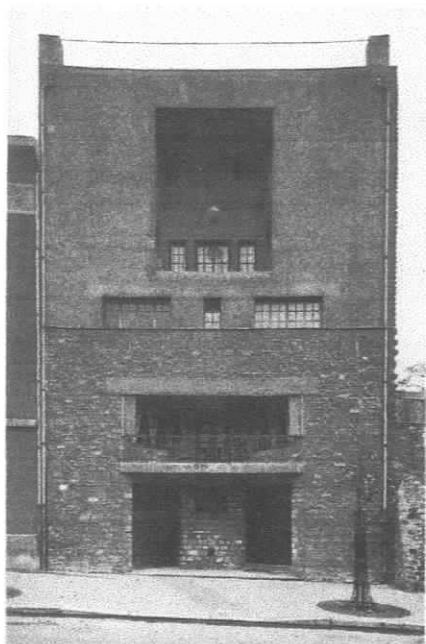


74

- 72 Adolf Loos. Casa Steiner 1910.
Viena, St. Veitgasse 10.
Fachada virada ao jardim.
- 73 Adolf Loos. Casa Steiner.
Fachada principal.

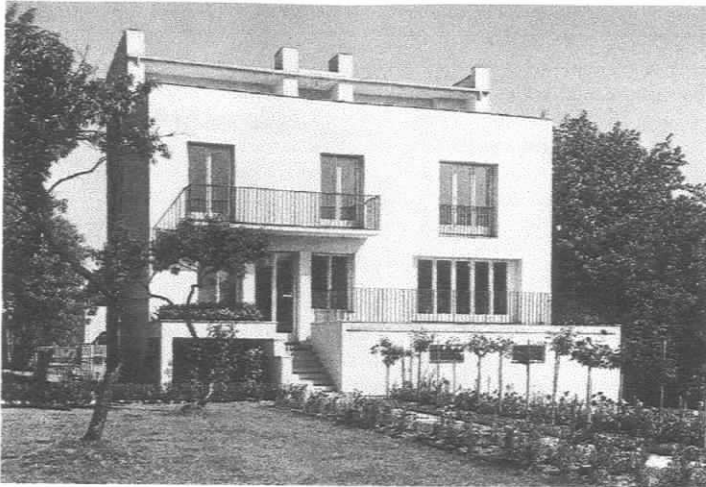


75

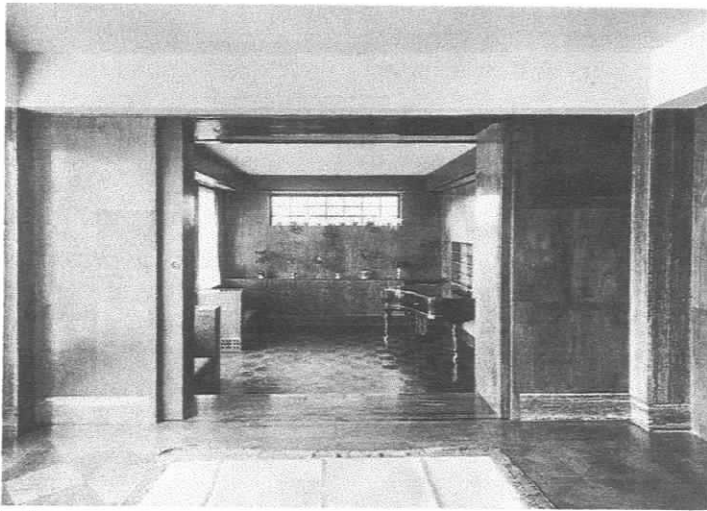


76

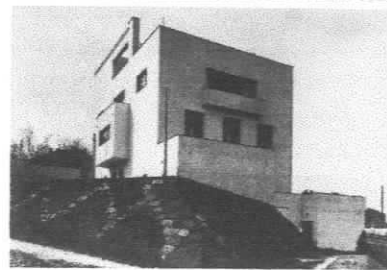
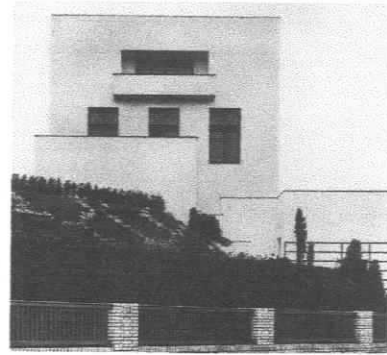
- 74 Adolf Loos. Casa Scheu 1912/13.
Viena, Larohegasse 3.
- 75 Adolf Loos. Casa Scheu.
Vista dos vários níveis de terraço.
- 76 Adolf Loos. Casa Tzara 1925/26
Paris, 15 Avenue Junot.
Alçado Principal.



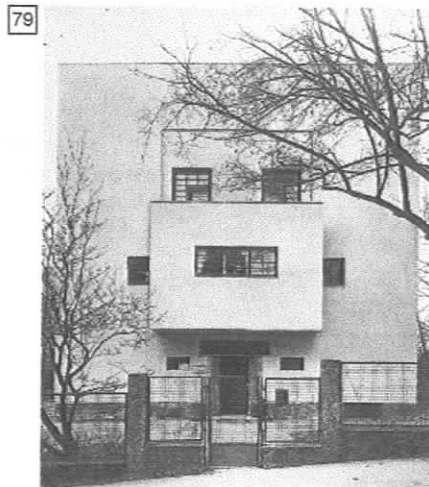
77



78



80 81



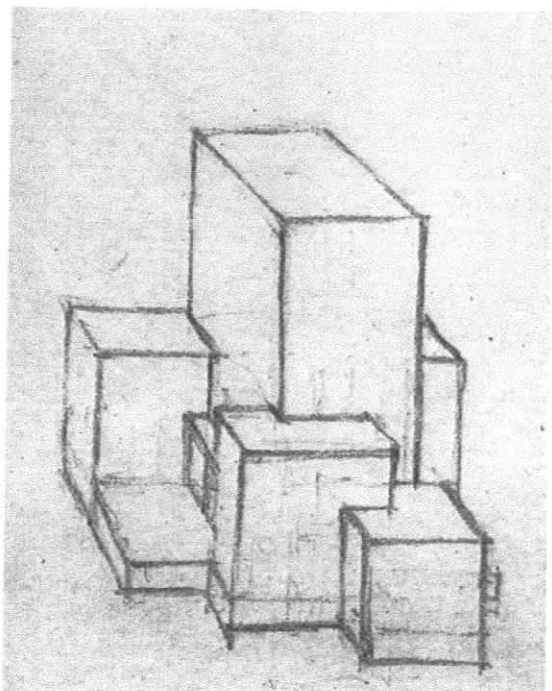
79

- 77 Adolf Loos. Casa Moller 1927/28. Viena Starkfriedgasse 19. Fachada Posterior.
- 78 Adolf Loos. Casa Moller. Vista da sala de jantar para a sala de estar.
- 79 Adolf Loos. Casa Moller. Fachada principal.

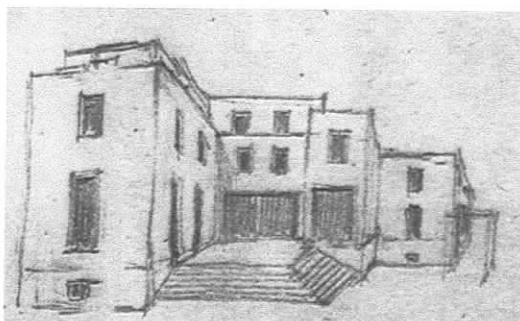
- 80 - 81 Adolf Loos. Casa Müller 1928/30 Praga, Stresovicka 820. Fachadas Principal e Lateral.
- 82 Jacques Groag, c. 1927. O engenheiro de muitas das obras de Loos foi também responsável pelo projecto de estabilidade da Kundmannngasse.



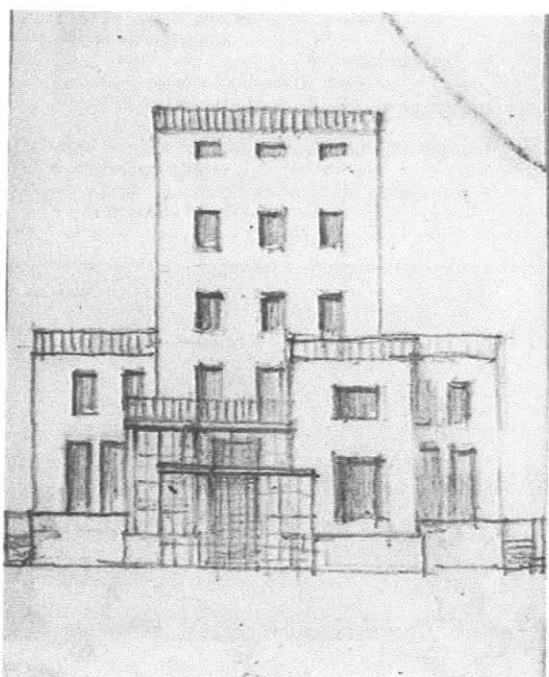
82



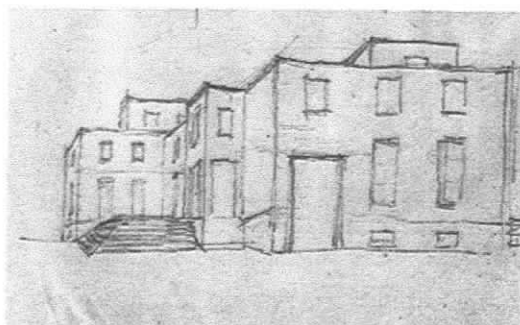
83



85



84

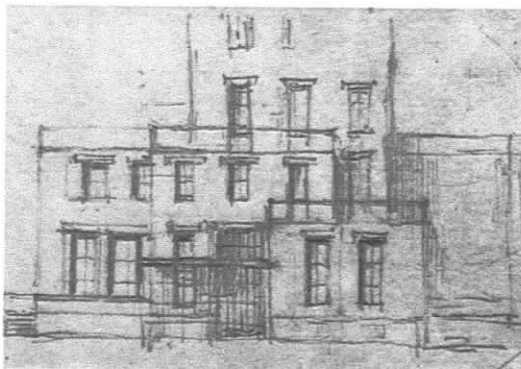


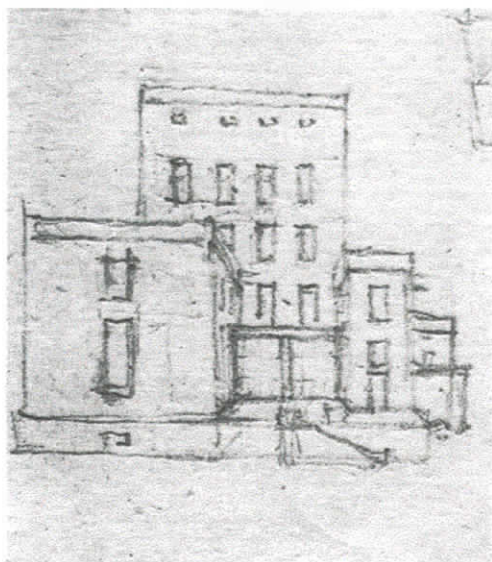
86

- 83 Paul Engelmann, projecto da Kundmanngasse. Versão preliminar. Vista de cima na direcção noroeste.
- 84 Paul Engelmann, projecto da Kundmanngasse. Versão preliminar. Alçado Sudeste.

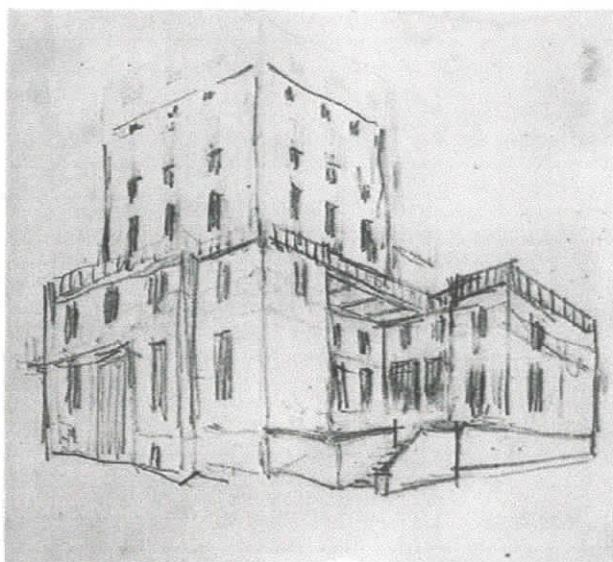
- 85 Paul Engelmann, projecto da Kundmanngasse. Versão preliminar, perspectiva sudeste.
- 86 Paul Engelmann, projecto da Kundmanngasse. Versão preliminar, perspectiva sul.
- 87 Paul Engelmann, projecto da Kundmanngasse. Versão preliminar. Alçado Sudeste.

87



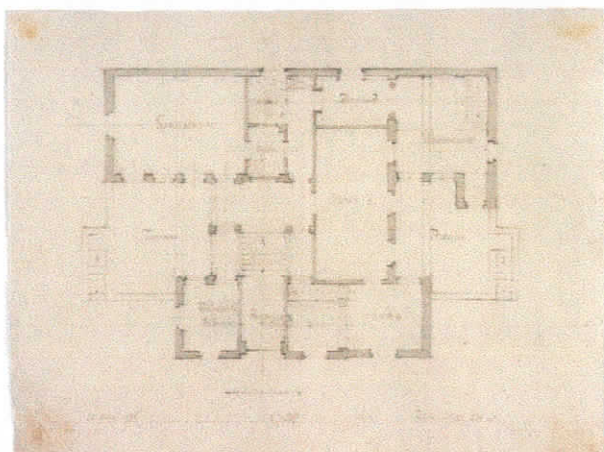


88

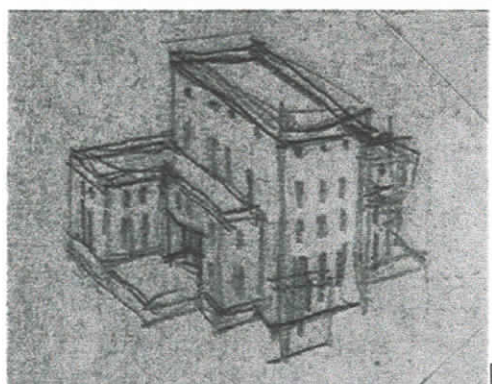


89

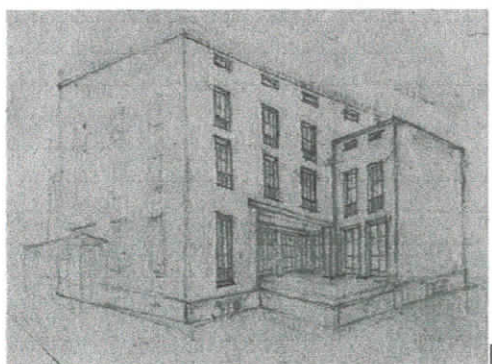
- 88 Paul Engelmann, projecto da Kundmanngasse. Versão preliminar, perspectiva sudeste.
- 89 Paul Engelmann, projecto da Kundmanngasse. Versão preliminar, perspectiva este na qual se vê um dos terraços laterais da Kundmanngasse.
- 90 Paul Engelmann, projecto da Kundmanngasse. Versão preliminar, planta da fase 7.
- 91 Paul Engelmann, projecto da Kundmanngasse. Vista de cima na direcção norte.
- 92 Paul Engelmann, projecto da Kundmanngasse. Perspectiva este.
- 93 Paul Engelmann, projecto da Kundmanngasse. Vista de cima na direcção norte.



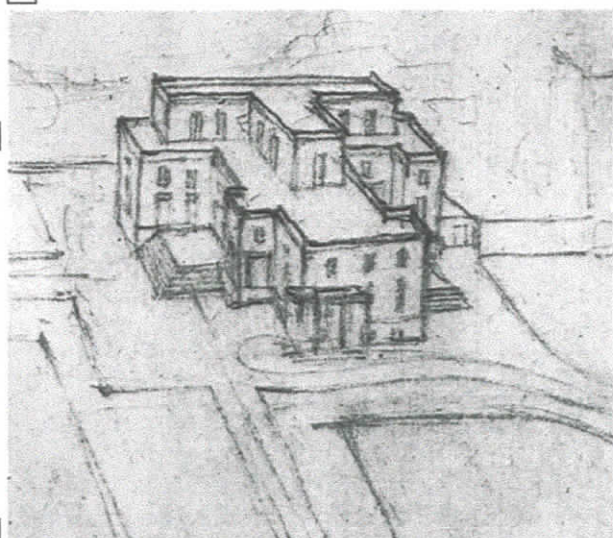
90



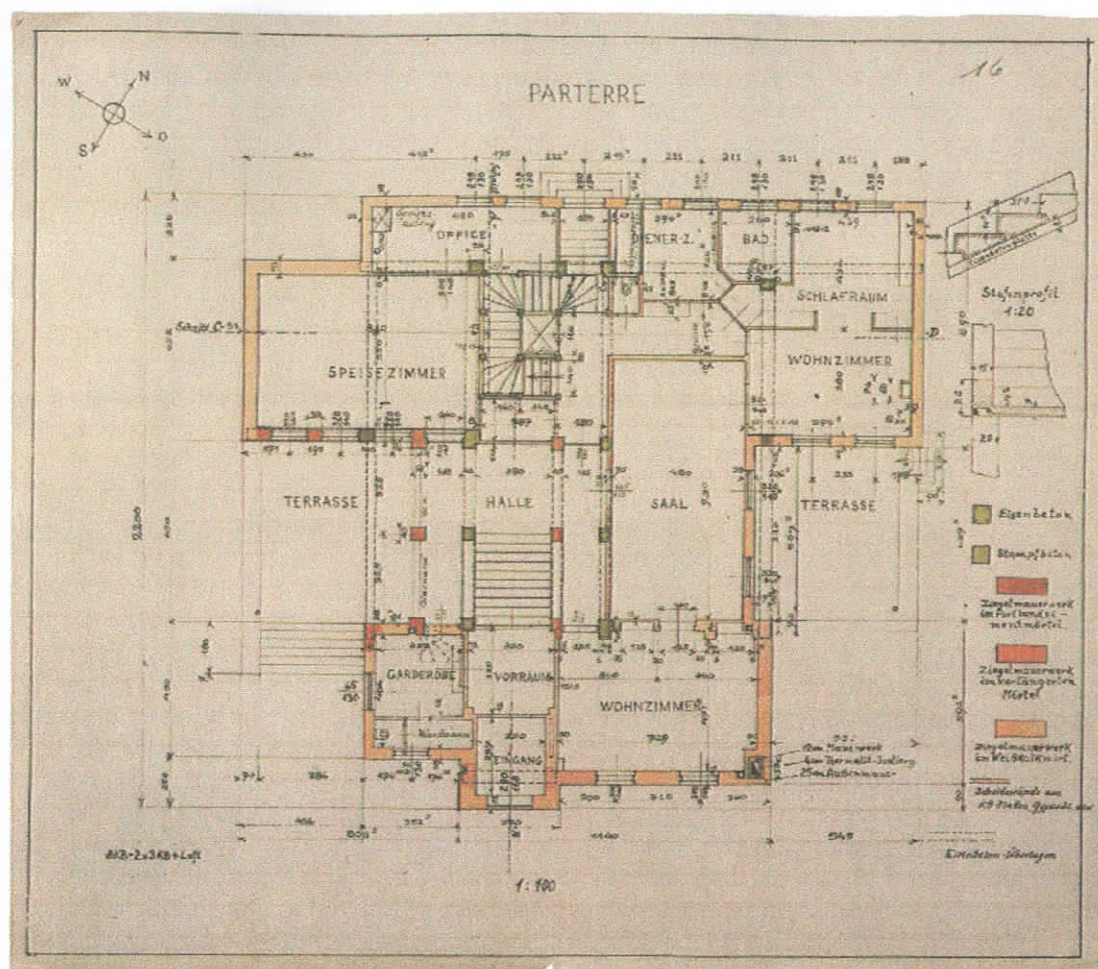
91



92



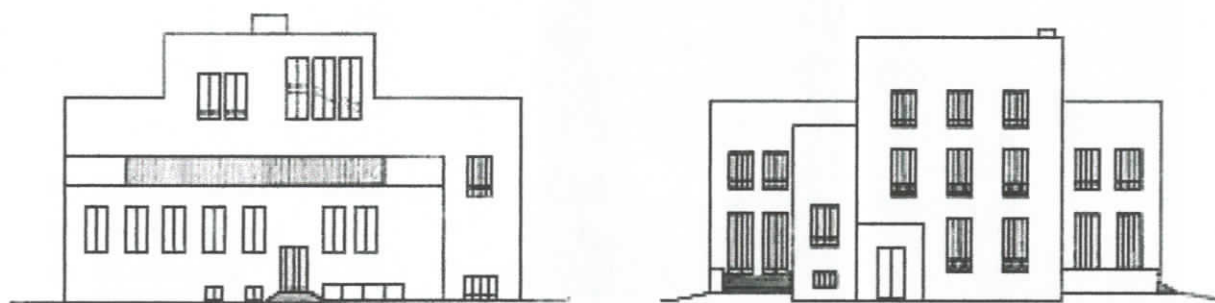
93



94

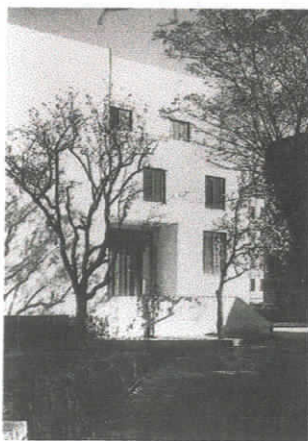
- 94 Projecto da Kundmannngasse.
Planta do piso térreo, Novembro de 1926.
- 95 Alçado Noroeste.
- 96 Alçado Sudeste.

95 96





97



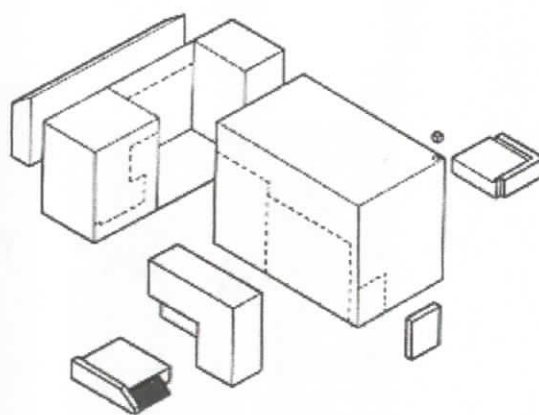
98 99



- 97 Vista sudeste da Kundmannngasse, Estado actual.
- 98 Vista do alçado sul. Primavera de 1929.
- 99 Alçado sudeste. Primavera de 1929.



100



101

- 100 Vista sul da Kundmangasse, Estado actual.
- 101 Composição volumétrica da Kundmangasse.



102

102 Vista do átrio e do Hall,
estado actual.

103 Vista da sala privada de Gretl,
estado actual. (As portas de fole
foram introduzidas nos anos 70
quando o edifício passou a
desempenhar as funções de centro cultural).

104 Vista do quarto de hóspedes no piso superior.
Estado actual.

103



104





105

105 Vista da sala de refeições.
Estado actual.

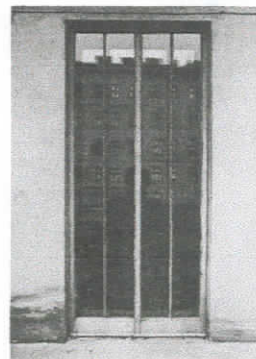
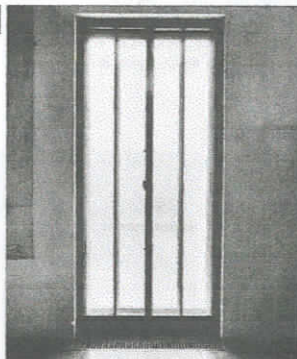
106 Porta-janela do salão para o terraço.

107 A mesma porta vista do exterior.
Esta porta pode ser aberta apenas
a partir do interior.

108 Vista do átrio para a porta de vidro
opalino da sala de refeições.
Estado actual.

109 Vista de uma das salas do piso superior.
Estado actual.

106 107

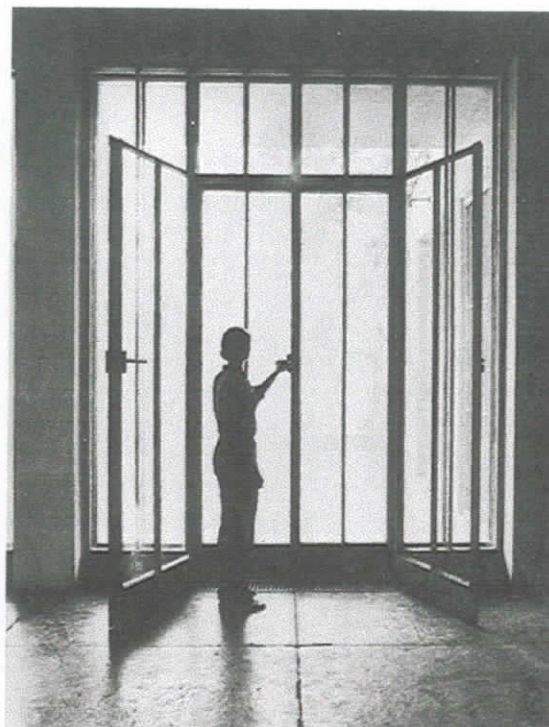


108 109





110



111

110 Parede envidraçada com portas duplas para o terraço sul junto à entrada do salão. As altura das portas (2.825 m) é igual à largura da parede de vidro.

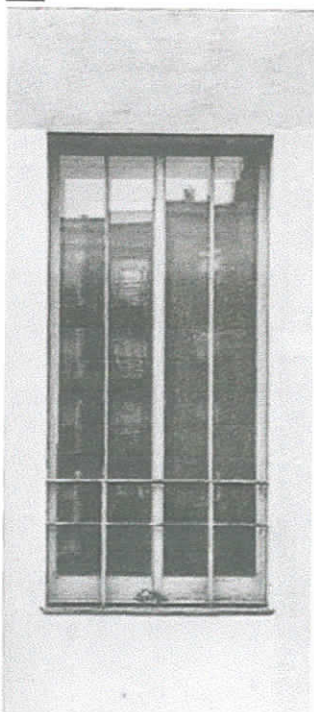
111 A mesma parede com as portas interiores abertas.

112 Janelas da sala de estar do primeiro piso. Nesta imagem é possível ver as duas barras de segurança horizontais e as duas verticais que caracterizam as janelas.

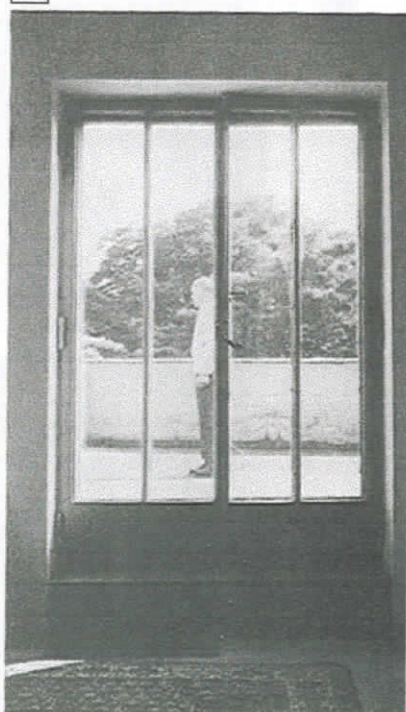
113 Vista interior de uma das portas.

114 Pormenor de um fecho de cremona de uma das portas interiores.

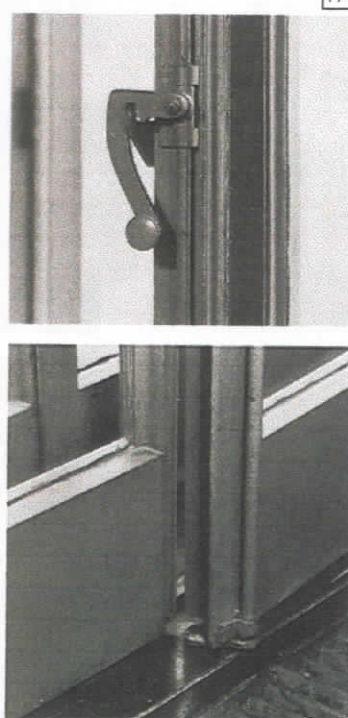
112

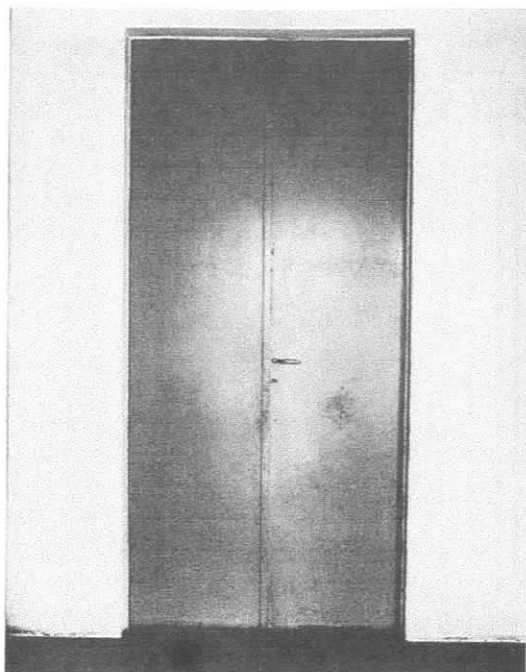


113



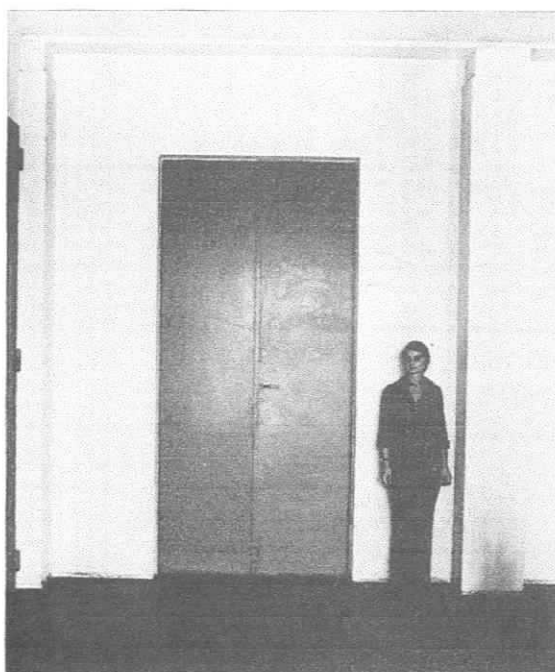
114





115

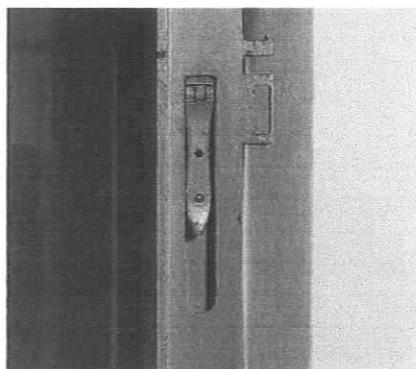
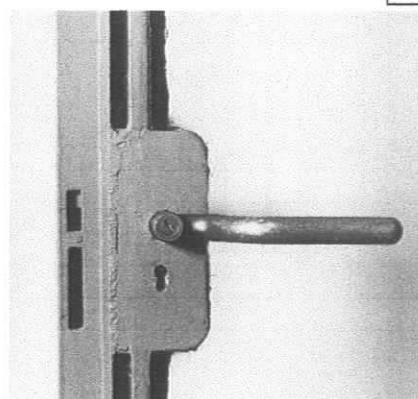
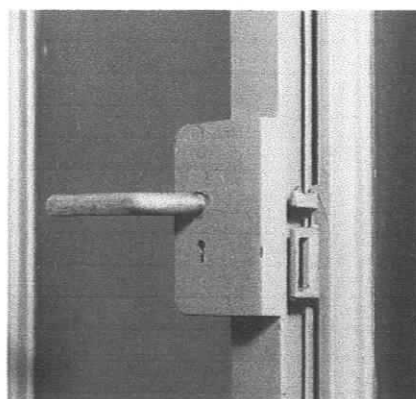
115 Porta com duas alas entre o hall e o salão (vista do hall). Esta porta em metal possuía um laqueamento claro. A sua cor original foi escurecida.

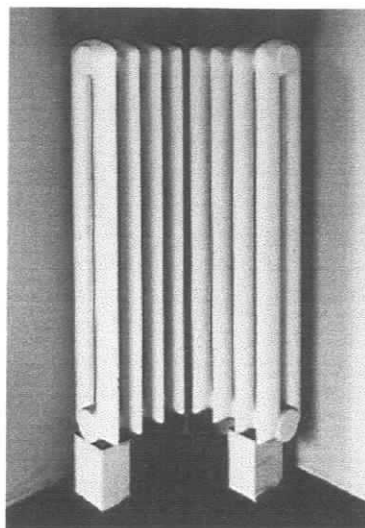


116

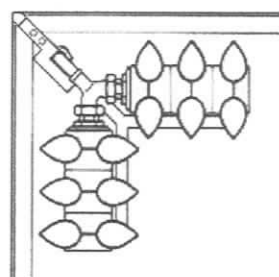
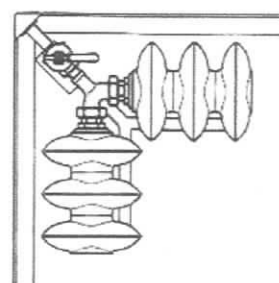
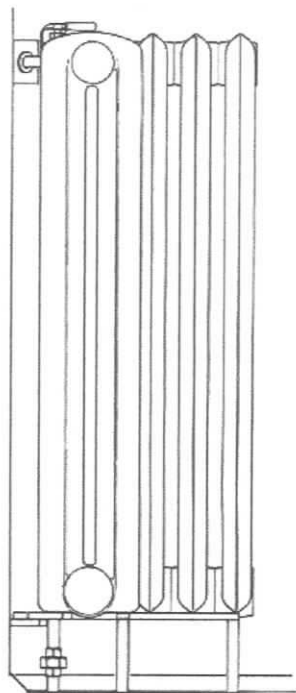
- 116 A altura desta porta diverge da altura das outras portas no hall. As proporções do vão relacionam-se com a parede que o enquadra. Metade do vão equivale à distância entre a porta e a meia coluna à esquerda ou a coluna à direita. A mesma medida é repetida entre a porta e a viga. O puxador está colocado a 1.43m do pavimento.
- 117 Pormenores vários dos puxadores e feixos das portas interiores.

117





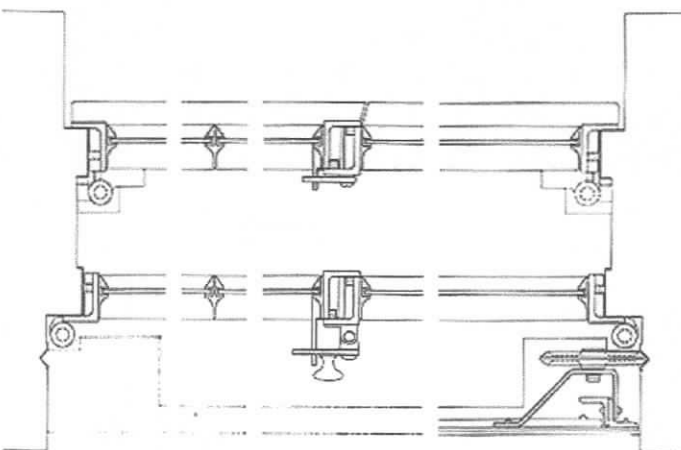
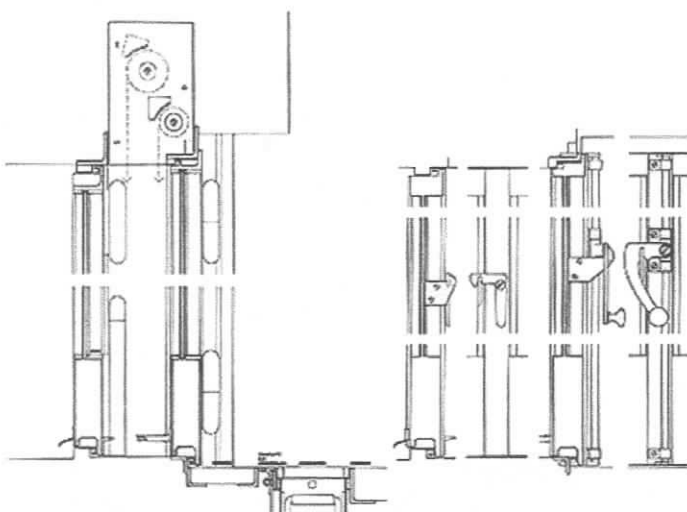
118



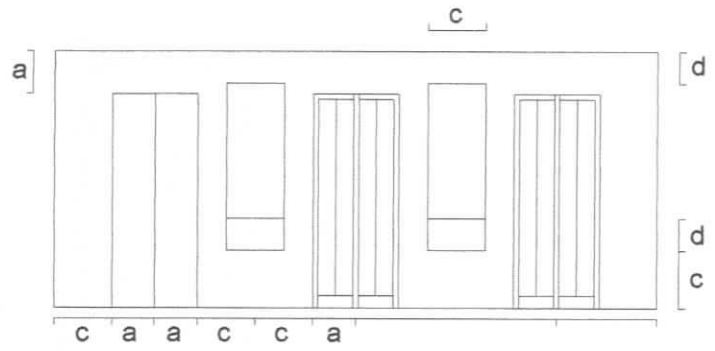
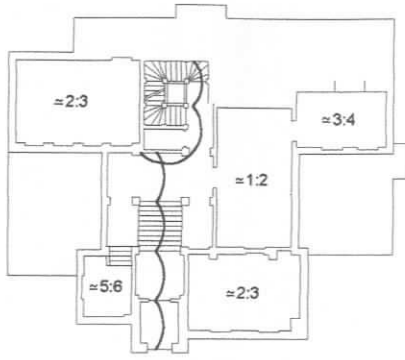
- 118 Um dos radiadores de canto no piso superior. Vista lateral e secções.
- 119 Em cima: secções longitudinal e transversal de uma das portas duplas de vidro. Em baixo: secções transversais da mesma porta.

Na página seguinte:

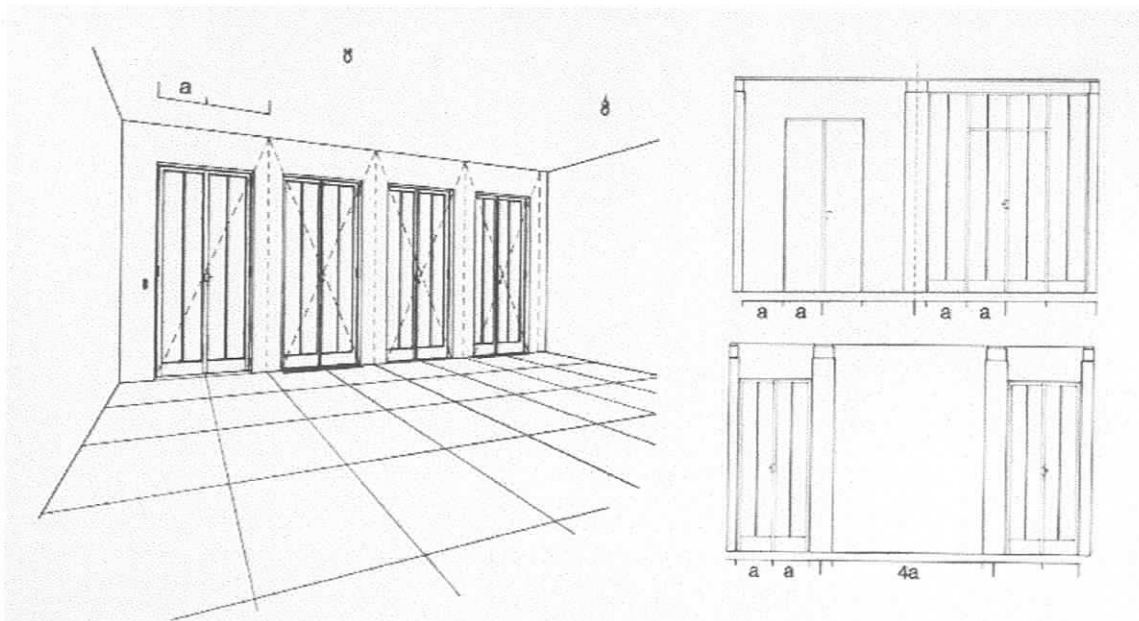
- 120 Relações proporcionais básicas da planta do piso térreo da Kundmannngasse. À direita: sistema proporcional de uma das paredes do salão. (estudos de Paul Wijdeveld).
- 121 Desenho de estudo das proporções da parede da sala de refeições virada ao terraço. À direita: estudo da parede de ingresso. (estudos de Paul Wijdeveld).
- 122 Pormenores vários das colunas e dos remates dos pavimentos com as paredes.



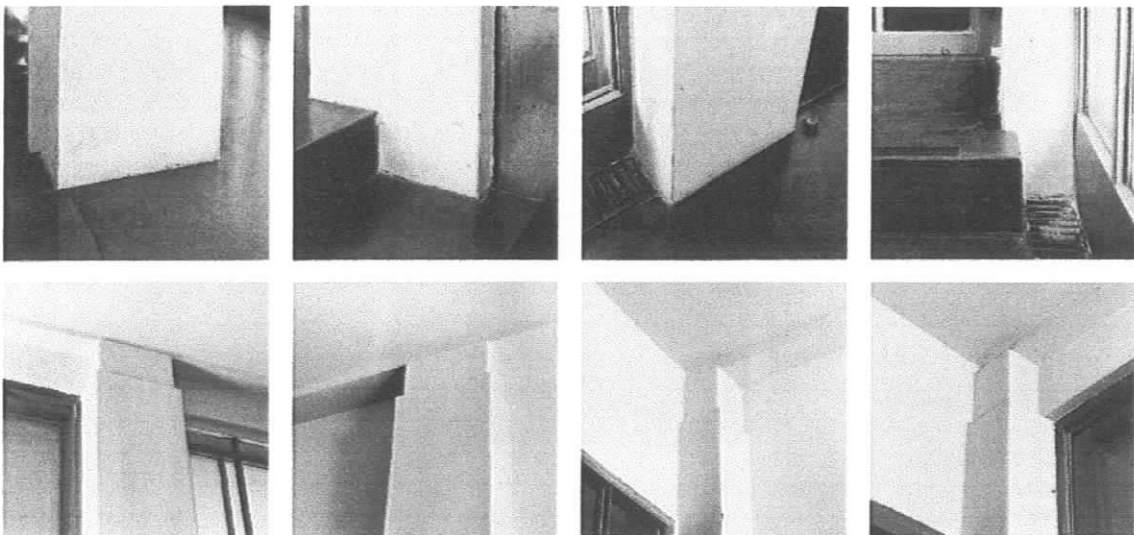
119



120



121



122



123

124



125

- 123 Caixa do elevador em vidro transparente. Estado actual.
- 124 Porta do elevador no primeiro piso.
- 125 Vista do corpo de escadas e do elevador no piso térreo. Estado actual.

5. Arquitectura, Linguagem e Representação.

Nos primeiros capítulos deste trabalho, apresentámos a filosofia de Wittgenstein para a podermos relacionar com a condição de arquitecto temporário, iniciada no momento em que aceitou colaborar com Paul Engelmann, no projecto da casa da sua irmã Margaret. Nos terceiro e quarto capítulos estreitámos o nosso estudo, ao analisar o trabalho produzido nessa condição, a partir do quadro cultural de Viena das duas primeiras décadas do século XX. Aí, defendemos que, independentemente das relações existentes entre as diversas actividades exercidas por Wittgenstein, essa casa, concluída no final de 1928, não deve ser vista exclusivamente como uma transcrição literal da sua primeira filosofia. No nosso entender, tem mais importância avaliar o papel desempenhado pela arquitectura na evolução do seu pensamento, do que procurar na *Kundmannngasse* uma presença do espírito da sua doutrina lógica.

É verdade que o sentido de rigor do *Tractatus* pode ser observado na precisão quase milimétrica com que o edifício foi construído. No entanto, não devemos esquecer que durante os últimos meses da construção, muitas das ideias expressas nessa obra, sobretudo as concepções relacionadas com o atomismo lógico de Russell, começaram a ser rejeitadas, e que pouco depois, Wittgenstein abandonou definitivamente os fundamentos da sua primeira filosofia. O contacto com a especificidade da arquitectura permitiu o confronto com o dogmatismo das suas concepções iniciais, abrindo caminho para o desenvolvimento da visão "antropológica" da sua segunda filosofia.

Neste capítulo abordamos o ponto fulcral da nossa argumentação; procuramos responder à questão que colocámos no início deste trabalho, ou seja, tentar saber como a arquitectura pode ter participado ou mesmo motivado a referida transformação.

A visão Panorâmica e a pretensão de absoluto.

Ao longo do *Tractatus*, as leis da lógica são sempre apresentadas como uma estrutura rígida que contém os limites do mundo e que condiciona em absoluto toda a forma dos factos e acontecimentos.¹ A esta restrição, não escapam também as doutrinas de Wittgenstein, que no final, expressa de forma peculiar, a solução para fazer frente a essa limitação:

"As minhas proposições são elucidativas pelo facto de que aquele que as compreende as reconhece afinal como falhas de sentido, quando por elas se elevou para lá delas. (Tem que, por assim dizer, deitar fora a escada, depois de ter subido por ela). Tem que transcender estas proposições; depois vê o mundo a direito."²

Esta vontade de atingir uma posição "superior" surge pela primeira vez, nos "cadernos" de 14-16.³ Com o tempo foi-se apurando, atingindo a formulação plena nas primeiras reflexões pós-*Tractatus*, em que Wittgenstein afirma haver uma maneira de apreender o mundo *sub specie aeterni*. É o caminho do pensamento que, por assim dizer, «voa sobre o mundo e o deixa tal como é – observando-o de cima, em voo.»⁴ No centro desta "ascensão", como refere o próprio Wittgenstein, está o conceito de "representação panorâmica" (*L'übersichtliche Darstellung*):

"o conceito de representação panorâmica tem para nós um significado fundamental. Ele designa a nossa formação da representação, o modo como vemos as coisas (...) esta representação panorâmica que propicia a compreensão, que consiste precisamente em «vermos as articulações»."⁵

Se esta visão "global" foi sempre, para Wittgenstein, uma condição para a resolução dos seus problemas filosóficos, descobrir que «a visão "panorâmica" é um dos aspectos no qual os arquitectos reconhecem precisamente uma das exigências elementares do seu

¹ Cf. António Marques, *Wittgenstein Arquitecto. Um Ponto de Vista sobre a Relação entre a Filosofia e a Arquitectura*, in *Jornal Arquitectos*, n.º 202, Setembro/Outubro 2001, p. 48.

² L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, § 6.54, trad. port. p. 142.

³ *NoteBooks 1914-1916*, G. H. von Wright; G. E. M. Ascombe, ed. lit. Chicago, 1984.

⁴ Cf. *Cultura e Valor*, op. cit., pp. 17-18.

⁵ Wittgenstein, *Filosofia. In Crítica: Revista do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa, n.º 6, 1991, p. 11. ver também a mesma passagem em *Observações sobre a Rama Dourada de Frazer*, trad. esp. in Wittgenstein, *Ocasiones Filosóficas 1912-1951*, Madrid, 1997, p. 151.

ofício»⁶ – como escreve Jean-Pierre Cometti – deve ser a origem do conhecido paralelo entre arquitectura e a filosofia:

*O trabalho na filosofia é – como frequentemente o trabalho na arquitectura – realmente mais o // um // trabalho sobre nós mesmos. Sobre a nossa própria concepção. Sobre o modo como vemos as coisas. (E o que delas exigimos).*⁷

De acordo com o relato de Ray Monk, a “teoria pictórica da linguagem” – a ideia das proposições serem uma imagem da realidade que descrevem – teria surgido no início do Outono de 1914, quando Wittgenstein se encontrava ao serviço do exército austríaco. Aparentemente, terá lido numa revista, uma reportagem sobre uma acção penal relativa a um acidente de um carro, na qual uma maquete da ocorrência foi apresentada perante um tribunal de Paris. Ao perceber a analogia existente entre a maquete e a realidade ter-lhe-á ocorrido que, tal como o modelo representava o acidente devido à correspondência estabelecida entre as suas partes (as casas, os carros e as pessoas em miniatura) e as coisas reais, uma proposição constitui-se como modelo, ou imagem, de um estado de coisas, devido a uma correspondência similar entre as suas partes e o mundo. Ou seja, tal como numa maquete, a maneira como as partes da proposição são combinadas – a estrutura da proposição – representa uma possível combinação de elementos da realidade, isto é, um possível estado de coisas.⁸

Este episódio foi, provavelmente, o momento em que Wittgenstein concluiu pela primeira vez que os meios de representação inerentes à arquitectura (os desenhos, as maquetas, as imagens) estavam em sintonia com os objectivos da sua abstracção filosófica. Quando um arquitecto prepara o projecto de um novo edifício, elabora desenhos e maquetas, não só para ter uma noção do seu processo de construção, mas também por necessitar de uma visão global da sua forma e da sua organização, isto é, para verificar e assegurar previamente que as suas concepções representam adequadamente os elementos da realidade.

Um desenho é uma representação plana e abstracta que, à semelhança da estrutura das proposições apresentadas no *Tractatus*, partilha a mesma “forma lógica” do objecto

⁶ Jean-Pierre Cometti, *La Maison de Wittgenstein*, op. cit., pp. 2-3. Cometti traduz “l’übersichtliche Darstellung” por “vision synoptique” (visão sinóptica). No nosso caso, optamos por manter os termos adoptados na tradução portuguesa de António Zilhão.

⁷ Wittgenstein, *Filosofia in Crítica*, op. cit., p. 5. Cf. *Cultura e Valor*, op. cit., p. 33, trad. port. a partir de: Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*. Herausgegeben von G. H. von Wright unter Mitarbeit von Heikki Nyman; texto alemão e tradução inglesa por W. Winch, B Blackwell, sob o título *Culture and Value*, Oxford, 1980, p.16.

⁸ Cf. Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein, The Duty of Genius*, op. cit., p.118.

que supostamente representa. Apesar da perspectiva nos dar por vezes uma ilusão perfeita da tridimensionalidade, um desenho sem perspectiva – um “alçado”, por exemplo – ainda é, sem dúvida nenhuma, uma representação. Ou seja, um desenho é, essencialmente, um símbolo e não um duplicado daquilo que representa. Nesse sentido o processo de representação em arquitectura, a relação que se estabelece obrigatoriamente entre um desenho (uma abstracção) e a construção (uma realidade concreta) obedece ao mesmo tipo de acordo existente entre o formal e o real proposto por Wittgenstein para as leis da lógica e da linguagem, quando escreveu o *Tractatus*:

“A proposição determina um lugar no espaço lógico (...)”

“o lugar geométrico e o lugar lógico coincidem: são ambos a possibilidade de uma existência.”⁹

Além disso, a representação implícita num projecto, nomeadamente a vista “superior” subentendida num tipo particular de desenho – a planta, evoca desde logo, a noção de “representação panorâmica” ambicionada por Wittgenstein:

“Posso representar esta lei, esta ideia, mediante uma hipótese evolutiva, ou também, de maneira análoga ao esquema de uma planta, (...) ou apenas agrupando o material numa representação panorâmica.”¹⁰

“Cada uma das frases que escrevo procura exprimir tudo, isto é, a mesma coisa repetidas vezes; é como se elas fossem simplesmente visões de um mesmo objecto, obtidas de ângulos diferentes.”¹¹ (...)

“O pensador assemelha-se muito ao desenhador cujo objectivo é representar todas as inter-relações entre as coisas.”¹²

Para perceber até que ponto estas passagens podem ser um reflexo da influência da arquitectura no pensamento de Wittgenstein, comparemo-las com a seguinte afirmação do arquitecto Peter Zumthor:

“Pensar em imagens quando projectamos é uma coisa sempre direccionada para o todo. Pela sua própria natureza, a imagem é sempre o todo da realidade imaginada. (...) Produzir imagens interiores é um processo comum a todos. Faz parte do pensamento. Pensamento em forma de imagens,

⁹ *Tractatus Logico - Philosophicus*, trad. port. p. 51. §3.4 e §3.411.

¹⁰ Cf. *Observações sobre a Rama Dourada de Frazer*, in Wittgenstein, *Ocasiones Filosóficas 1912-1951*, op. cit., p. 151

¹¹ *Cultura e valor* (1930), op. cit., p. 21.

¹² *Idem* (1931), p. 27.

associativo, selvagem, linear, ordenado e sistemático; na forma de imagens arquitectónicas, espaciais, coloridas e sensíveis – esta é a minha definição preferida de projectar.”¹³

Esta comparação ajuda-nos a perceber porque é que Wittgenstein identificou a sua actividade de clarificação filosófica com o ofício da arquitectura. De facto, os desenhos de projecto são, à semelhança das formulações teóricas da lógica, abstrações generalizadas sobre o modo como os objectos do mundo se podem ou devem combinar. Por isso, se nos lembrarmos que a precisão com que foram conduzidos os trabalhos de construção da *Kundmanngasse* não tinha origem em requisitos funcionais ou em exigências técnicas da própria construção (como no caso do tecto da sala demolido e reconstruído três centímetros acima, ou das serralharias executadas com tolerâncias inferiores a meio milímetro), podemos dizer, como afirma Jacques Bouveresse, que essas «representações Wittgensteineanas da exactidão foram investidas» da mesma «pretensão de absoluto»¹⁴ que informava a sua concepção da linguagem na época do *Tractatus*. Ou seja, se por um lado a noção de visão “panorâmica” pode ter sido esclarecida com o trabalho em arquitectura, por outro, é evidente que durante o período de construção da casa, as concepções de Wittgenstein ainda estavam dominadas, como observa Tiago de Oliveira na introdução da edição portuguesa do *Tractatus*, pela mesma «a-historicidade que só poderia ter validade no fim da história». A este respeito escreve Jacques Bouveresse:

*“É claro que o ideal que inspirou a concepção da casa deve ser relacionado directamente com os ideais do Tractatus (...). É verdade que [Wittgenstein] manifestou em numerosas ocasiões, o mesmo tipo de preocupação quase obsessiva pela exactidão geométrica das proporções. (...) O de uma ordem e duma exactidão (determinadas e postuladas a priori, de modo unívoco e definitivo, independentemente de toda a espécie de contingência), comum a todas as questões que dizem respeito à existência (e não aos simples factos) do mundo. Noutros termos: A construção da casa parece ter obedecido precisamente àquilo que Wittgenstein reconheceu e denunciou, em seguida, como uma exigência dogmática e impossível de satisfazer.”*¹⁵

¹³ Peter Zumthor, *Teaching Architecture, Learning Architecture, in Architektur Denken* (Thinking Architecture), trad. ing. de Maureen Oberli-Turner. Basel, 1999. p. 59. trad. port. *Ensinar Arquitectura, Aprender Arquitectura. in Jornal Arquitectos*, n.º 201, Maio/Junho 2001, pp. 11-12.

¹⁴ Jacques Bouveresse, *Wittgenstein et L'architecture. in Jean Clair. dir. Vienne 1880-1938: L'apocalypse Joyeuse*. Paris, 1986, p. 534.

¹⁵ *idem*, p. 535.

A Desistência da *verbindung* directa.

Em Março de 1928, um pouco antes da conclusão da *Kundmannngasse*, Wittgenstein assistiu em Viena a uma conferência intitulada *Matemática, Ciência e Lógica*, proferida pelo líder da influente escola intuicionista¹⁶, o matemático holandês L. E. J. Brouwer.¹⁷ Apesar de nunca ter mostrado grande interesse pelas fundações filosóficas do intuicionismo, alguns aspectos da exposição de Brouwer encontraram eco nas dúvidas que Wittgenstein começava a colocar em relação ao formalismo empreendido pelos positivistas e empiristas lógicos.¹⁸

A doutrina de Brouwer diferia substancialmente do logicismo de Bertrand Russell. Na sua tese de doutoramento de 1907, sobre os fundamentos da matemática, defendia que a matemática não podia nem necessitava de ser fundada na lógica. Além disso, Brouwer rejeitava a “objectividade” desta disciplina porque entendia não existir uma realidade autónoma sobre a qual os matemáticos fazem descobertas. No seu ponto de vista, o matemático, não é um descobridor mas um criador. Por isso, a matemática não é um corpo de factos mas uma construção da mente humana.¹⁹

À semelhança de Schopenhauer e de Mauthner, a posição filosófica de Brouwer pertencia à tradição anti-racionalista do pensamento europeu, pela qual (como Russell descobriu com grande surpresa) Wittgenstein nutria uma certa simpatia. Por isso, e como observa Ray Monk, se a exposição de Brouwer não o aproximou do intuicionismo, pode, pelo menos, ter clarificado os seus desacordos com o logicismo que, em tempos, tinha guiado as suas primeiras concepções filosóficas. Desacordos esses, que ficariam bem explícitos numa conversa datada de 1 de Julho de 1932, na qual Wittgenstein confessa a Friedrich Waismann – um dos elementos do Círculo de Viena – a sua insatisfação com a sua posição anterior, sobretudo com a ideia da linguagem ter apenas por função representar os factos do mundo:

*“No Tractatus eu fui pouco claro sobre a “análise lógica” e a demonstração ostensiva (Erklärung). Eu pensava que existia uma ligação directa (Verbindung) entre a linguagem e a realidade.”*²⁰

¹⁶ O intuicionismo enquanto doutrina rejeita os objectos da matemática como sendo construídos e operados na mente do matemático e que é impossível definir as propriedades dos objectos matemáticos apenas através do estabelecimento de um número de axiomas.

¹⁷ Cf. Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*, op. cit., p. 249.

¹⁸ *idem*, p. 250.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Allan Janik et al. *Wittgenstein's Vienna*, op. cit., p.222.

Quando desistiu da ideia de uma ligação (*Verbindung*) directa, Wittgenstein percebeu que tinha errado ao ignorar a dimensão de uso da linguagem, quando apelou a uma instância ou representação pictórica, para explicar a significação de *qualquer* expressão linguística. A sua solução para o problema do alcance e limites da linguagem, tinha sido colocada em tais termos que, como Wittgenstein acabaria por reconhecer, tinha-se tornado, no máximo, uma metáfora útil às distinções estabelecidas pelo atomismo lógico.

Este reconhecimento foi o ponto de partida para a abordagem "antropológica" do período tardio da sua filosofia. A partir deste momento, a sua atenção virou-se progressivamente para a investigação do uso das expressões da linguagem durante o curso da vida humana.

Se o *Tractatus* se tinha ocupado com a "estrutura lógica" da linguagem e com a semelhança entre "proposições" e "factos", isto é, com a linguagem isolada das circunstâncias da sua utilização, as investigações posteriores concentram a sua atenção na linguagem enquanto comportamento e enfatizam a importância do "curso da vida" na formação do significado de qualquer expressão linguística. A partir de agora são as regras pragmáticas dos jogos de linguagem que atribuem a essas expressões o seu significado. Como é explicado nas *Observações sobre a Rama Dourada de Frazer*²¹ um "jogo de linguagem" não pode ser descrito sem mencionar as suas actividades e o modo de vida da "tribo" que o joga. Por isso, as propriedades das expressões (das "formas de vida" como lhe chama Wittgenstein) são inseparáveis duma maneira de ver, de uma "perspectiva".

Esta valorização do "vivido" é partilhada por quase todos os filósofos que, como Mauthner, relativizam a relação da linguagem com o mundo. Para quase todos, mais do que um meio, a linguagem é, na maioria das vezes, um obstáculo ao conhecimento. Uma ideia igualmente expressa por Wittgenstein:

*"Lutamos com a linguagem. Estamos envolvidos numa luta com a linguagem."*²²

"A linguagem arma a todos as mesmas ratoeiras; é uma imensa rede de caminhos transviados facilmente acessíveis. E assim vemos os homens, um após outro, a andar pelos mesmos caminhos e já sabemos onde é que tomarão um desvio, onde continuarão a andar em frente sem reparar na

²¹ Cf. *Observações sobre a Rama Dourada de Frazer*, in Wittgenstein, *Ocasiones Filosóficas 1912-1951*, op. cit., pp. 144-63.

²² L. Wittgenstein (1931) in *Cultura e Valor*, op. cit., p. 27

bifurcação, etc. etc. O que tenho de fazer é, portanto, erigir postes de sinalização em todas as bifurcações em que há caminhos errados, de modo a ajudar as pessoas perto dos locais perigosos."²³

Como se pode ler num ensaio de Oswald Ducrot dedicado à questão do dizível e do indizível, Henri Bergson, é o exemplo de um autor que não pertence ao círculo da *Sprachkritik* mas cujas ideias partilham muito do conteúdo da crítica da linguagem ocorrida nos meios de expressão alemã do final do século XIX. Desde a sua primeira obra, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, que Bergson responsabiliza a linguagem pelo falseamento da experiência sensível, fazendo com que nós apenas conheçamos «a sombra de nós próprios», e incita-nos a «romper as peias da linguagem, libertando-nos da palavra», o que o leva a opor, pelo menos provisoriamente (como afirma Ducrot), uma maiêutica do silêncio a uma maiêutica do diálogo herdada da tradição socrática.²⁴

A análise de Ducrot mostra que Bergson também defendia os critérios de classificação do real como sendo determinados pelo uso da linguagem. Contudo, a sua posição está mais próxima do intuicionismo de Brouwer do que das concepções “não mentalistas” de Wittgenstein, pois defende uma consciência directamente cognoscível através da “intuição” independentemente da linguagem.²⁵ Para Wittgenstein, pelo contrário, uma consciência baseada em sensações não era cognoscível enquanto tal.

Nós não dispomos de um ponto de vista exterior à linguagem. Não existe outra perspectiva exterior além daquela que está implicada na pluralidade dos jogos de linguagem. É impossível fugir à linguagem, a linguagem é o último reduto da compreensão. Por isso não é necessário sair do seu domínio para compreender o processo de significação. Só temos que tentar inibir a nossa tendência para “sair” da linguagem e destacar as palavras do seu uso real, porque, como Wittgenstein não deixou de insistir, «nada está escondido», tudo está lá, à nossa frente, diante dos nossos olhos, o resto são as habituais confusões metafísicas que surgem quando ignoramos os padrões comuns dos nossos comportamentos.

²³ *Idem*, p. 35

²⁴ Oswald Ducrot, *Dizível / Indizível*. in Fernando Gil, coord. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa, 1984. vol. 2. (Linguagem / Enunciação), pp. 458-76.

²⁵ *Idem*, p.463.

O Papel da Arquitectura.

Apesar da desconstrução das ideias do *Tractatus* ter sido um processo progressivo e não poder, por isso, ser imputado a uma influência directa, tanto do intuicionismo de Brouwer como da actividade exercida na qualidade de arquitecto, os primeiros documentos onde se revela um interesse renovado pelo pensamento filosófico, datam dos meses seguintes à construção da *Kundmannngasse*.²⁶ Além disso, as primeiras referências directas à arquitectura surgem nos textos onde começou a rever as suas ideias iniciais, o que indicia, desde logo, uma influência decisiva no seu espírito.

Assim, à semelhança dos confrontos com Schopenhauer e Russell e, do período dedicado à jardinagem e ao ensino, o trabalho exercido na condição de arquitecto temporário deve ter sido uma experiência decisiva, num momento em que a vontade de atingir uma “visão panorâmica”, tal como tinha sido expressa no final do seu primeiro livro, lhe parecia exigir uma reformulação, como demonstra esta passagem de 1930:

“Poderia dizer: se o lugar a que pretendo chegar só se pudesse alcançar por meio de uma escada, desistiria de tentar lá chegar. Pois o lugar a que de facto tenho de chegar é um lugar em que já me devo encontrar. Tudo aquilo que se pode alcançar com uma escada não me interessa.”²⁷

É com esta mudança de horizonte que Jacques Bouveresse²⁸ coloca a seguinte interrogação: será que depois de ter começado a questionar a relação directa entre a linguagem e o mundo, Wittgenstein ainda acreditava ser possível continuar a defender a precisão e a intransigência com que a construção da *Kundmannngasse* tinha sido conduzida?

A esta questão só podemos responder com a seguinte suposição: um dia depois de ter mandado demolir o tecto da sala, Wittgenstein aproximou-se de um dos serralheiros responsáveis pela execução de uma das fechaduras planeadas com precisão milimétrica e perguntou-lhe onde iria ficar localizada. «Algures por aí» respondeu o trabalhador, apontando casualmente para um ponto da porta principal da *Kundmannngasse*. Nesse momento, e ao contrário do sucedido noutras ocasiões, Wittgenstein não entrou em discussões nem se enfureceu. Ficou parado, a olhar. Afastou-se um pouco e parou. Parecia

²⁶ Cf. Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect. op cit.*, p.183.

²⁷ Wittgenstein (1930), in *Cultura e Valor, op. cit.*, p. 21.

²⁸ Jacques Bouveresse, *Wittgenstein et L'architecture. op. cit.*, pp. 534-35.

meditar. Pouco depois, aproximou-se novamente, desta vez com visível excitação: «algures por aí!». A frase parecia ter surgido como um momento de discernimento. Não meio milímetro para a esquerda ou para a direita, mas «algures por ali». Porque é que não tinha reparado nisso antes?²⁹

Wittgenstein – arquitecto, evitava o mesmo tipo de ambiguidade combatida por Wittgenstein – filósofo, construindo um edifício com uma perfeição métrica semelhante ao rigor com que a lógica representava os factos do mundo. No entanto, a própria arquitectura mostrava-lhe que por mais rigoroso que fosse o seu projecto e os seus desenhos, não existia uma relação directa entre essas representações idealizadas e o resultado final da construção. As suas exigências de rigor extremo não tinham sentido, porque o significado de qualquer representação, um desenho, uma palavra, está sujeito a um processo de interpretação. Ou seja, Wittgenstein – filósofo arquitecto, entendeu que o carácter referencial de qualquer símbolo não reside na capacidade de representação, mas na sua capacidade de actuar como um veículo de acções tão concretas como o gesto de um trabalhador a apontar para um ponto numa porta. Os símbolos evocam acções e não coisas.³⁰ Assim é o processo corrente do nosso pensamento.

Num exemplo retirado das *Anotações Sobre as Cores*³¹ percebe-se que existiu, certamente, um momento no qual Wittgenstein detectou que na vida humana a imperfeição desempenha um papel muito mais importante do que os ideais:

“Lichtenberg diz que muito poucos homens teriam visto alguma vez o branco puro. Nesse caso, usará a maioria a palavra de uma forma errada? – E como aprendeu ele o uso correcto? Pelo contrário: Ele construiu um uso ideal a partir de um uso executivo. Tal como construímos uma geometria. E “ideal” não significa aqui uma coisa especialmente boa, mas apenas algo que foi levado aos extremos.”³² (...) “Na vida quotidiana, estamos virtualmente rodeados de cores impuras. E mais notável é ainda que tenhamos formado um conceito de cores puras.”³³ (...) “Sim, as cores puras não têm sequer nomes específicos normalmente utilizados, tão pouco importantes são elas para nós.”³⁴ (...) “Uma história

²⁹ Este “momento de discernimento hipotético” é uma adaptação de uma suposição com que Terry Eagleton descreve o alegado momento de inflexão do pensamento de Wittgenstein. Cf. T. Eagleton. *Saints and Scholars*, London & New York, 1987, p. 42. *“One day a friend took his photograph on the steps of the Senate House and Wittgenstein asked him where he was to stand. ‘Oh, roughly there.’ The friend replied, casually indicating a spot. Wittgenstein went back to his room, lay on the floor and writhed in excitement. Roughly there. The phrase had opened a world to him. Not ‘two inches to the left of that stone’, but ‘roughly there’. Human life was a matter of roughness, not of precise measurement. Why had he not understood this? He had tried to purge language of its ambiguities ... Looseness and ambiguity were not imperfections, they were what made things work”.*

³⁰ “As palavras são acções” in *Cultura e Valor*, op. cit., p. 37. ver também *Investigações Filosóficas*, I, § 546, p 449.

³¹ *Bemerkungen Über die Farben*. trad. port. *Anotações Sobre as Cores*. Lisboa: Edições 70, imp. 1987.

³² *Anotações sobre as Cores*. op. cit., §35, p. 59.

³³ Idem, § 59, p. 65.

³⁴ Idem, § 67, p. 67.

*natural das cores deveria referir-se à sua ocorrência na natureza, não à sua essência. As suas proposições teriam de ser temporais.*³⁵

As obras da casa de Gretl podem ter sido o lugar onde a teoria linguística do *Tractatus* foi testada, pela primeira vez, ao ser confrontada com a dimensão de uso imposta às palavras pelas acções humanas. Conduzir diariamente a construção da *Kundmannngasse* contribuiu certamente para Wittgenstein entender que é mais importante investigar o papel das expressões no complexo das actividades humanas do que associá-las a representações ou imagens internas.

Por isso, se a arquitectura exerceu alguma influência decisiva na evolução da sua filosofia, esta influência reside em ter mostrado quão complexo é o modo como o espírito humano representa os factos em imagens. Um processo tão complicado e irregular que dificilmente lhe podemos continuar a chamar representação.³⁶ Como afirma nas *Observações sobre a Rama Dourada de Frazer*:

*"Deve ter-se em conta que esta representação não é como uma figura pintada (...), mas uma configuração complicada com componentes heterogéneos: palavras e imagens. Não se deve opor o operar com signos escritos e falados ao operar com «figuras mentais» dos acontecimentos. temos de arar a totalidade da linguagem."*³⁷

Esta conclusão torna-se ainda mais evidente quando nos confrontamos com o parágrafo § 23 das *Investigações Filosóficas*:

"A expressão jogo de linguagem deve aqui realçar o facto de que falar uma língua é uma parte de uma actividade ou de uma forma de vida.

Visualiza a multiplicidade de jogos de linguagem nestes exemplos e em outros:

Dar ordens e agir de acordo com elas –

Descrever um objecto a partir do seu aspecto ou das suas medidas –

Construir um objecto a partir de uma descrição (desenho) –

(–)

³⁵ Idem, § 135, p. 85.

³⁶ *Cultura e Valor* (1943), op. cit., p. 70.

³⁷ L. Wittgenstein, in *Ocasiones Filosóficas, 1912-1951*, op. cit., p.150.

É interessante comparar a multiplicidade das ferramentas da linguagem e dos seus modos de aplicação, a multiplicidade das espécies verbais e proposicionais, com o que os lógicos têm dito acerca da estrutura da linguagem (E também o autor do Tractatus Logico – Philosophicus).³⁸

Esta passagem, além de ser um dos raros momentos em que Wittgenstein confronta directamente as suas duas posições, utiliza o processo de representação da arquitectura para ilustrar a teoria dos jogos de linguagem. Se ainda restarem dúvidas sobre a participação da arquitectura na evolução da obra de Wittgenstein, estas poderão ser dissipadas com os momentos iniciais das *Investigações Filosóficas*, quando a noção de jogo de linguagem é apresentada recorrendo, precisamente, à descrição de um conjunto de jogos de linguagem directamente relacionados com as actividades envolvidas na construção de um edifício:

“Pensemos numa linguagem para a qual seja válida a descrição dada por Santo Agostinho: esta linguagem tem que servir para a comunicação entre um pedreiro A e um servente B. A utiliza pedras na construção em que trabalha; há blocos, lajes, vigas e colunas. B tem a função de lhe alcançar as pedras pela ordem em que A precisa delas. Para este efeito recorrem ao uso de uma linguagem que consiste nas palavras «bloco», «coluna», «laje», «viga». A exige-as em voz alta; - B traz a pedra que aprendeu a trazer ao ouvir um certo som.”³⁹

Neste jogo de linguagem, existe um padrão básico de acção. O pedreiro está a construir algo a partir das pedras, e o servente está a ajudá-lo passando-lhe as pedras necessárias. As quatro palavras fornecem ao pedreiro quatro acções diferentes. O servente, por sua vez, actua sempre da mesma maneira perante cada uma das palavras; trazer uma «laje», trazer uma «coluna», e assim por diante.⁴⁰

Se atendermos à concepção denotativa da linguagem (apresentada no início das *Investigações Filosóficas* através do recurso a uma citação de Santo Agostinho) podíamos dizer que na linguagem do pedreiro os termos «bloco», «coluna», «laje», e «viga», estão por tipos de elementos de construção, e que estes tipos são os significados das palavras.

A novidade introduzida por Wittgenstein reside na maneira “concreta” como as palavras se passam a relacionar com actividades tão específicas como as ordens dadas

³⁸ Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, pp. 189-90.

³⁹ *Idem*, §2, p. 173. A descrição de Santo Agostinho referida por Wittgenstein refere-se precisamente a uma linguagem denotativa com pressupostos semelhantes aos que são defendidos no *Tractatus*.

⁴⁰ Cf. John Perry, *Davidson's Sentences and Wittgenstein's Builders*. 1964. Versão electrónica deste texto disponível em: <http://www.csli.stanford.edu/~john/APA/apa/apa.html>

pelo pedreiro ao seu servente. Uma alteração a que não são certamente alheias as semelhanças que Wittgenstein detectou entre a arquitectura e a filosofia quando conduziu a construção da casa. Como observa Jürgen Habermas:

“A arquitectura moderna encontrava-se num ponto de partida paradoxal. Enquanto oposta à música, à pintura e à poesia, a arquitectura não consegue fugir ao seu contexto das suas relações funcionais tal como a prosa, por maior que seja o seu nível literário, não pode evitar o uso de um discurso coloquial. Estas artes permanecem ligadas a uma rede de práticas comuns e da comunicação quotidiana. É por essa razão que Adolf Loos considerou que a arquitectura, conjuntamente com tudo aquilo que tem uma função utilitária, devia ser excluída do reino da arte”⁴¹

Mais recentemente, o arquitecto Peter Zumthor reitera esta questão ao definir a arquitectura em termos que estão muito próximos daquilo que Wittgenstein deve ter experimentado enquanto arquitecto:

“A arquitectura é sempre matéria concreta. A arquitectura não é abstracta, mas concreta. Uma planta, um projecto desenhado em papel não é arquitectura mas uma representação mais ou menos adequada da arquitectura, comparável à música em partitura. A música tem de ser tocada. A arquitectura tem de ser construída. Então o seu corpo materializa-se. E este corpo é sempre sensível. Todo o projecto começa com a premissa desta sensível objectividade física da arquitectura, dos seus materiais. Experimentar arquitectura numa forma concreta significa tocar, ver, ouvir e cheirar.”⁴²

Se pensarmos no modo como as *Investigações Filosóficas* alteraram o estatuto da expressão, esta última passagem remete-nos para a maneira como Wittgenstein passou a considerar as práticas respeitantes ao domínio da arte. De facto, se no início dos anos trinta a questão do indizível ainda estava muito presente: «Em arte é difícil dizer algo tão bom como: nada dizer»⁴³, também é verdade que o estatuto da estética já tinha mudado radicalmente: «ao partimos de certas ocasiões ou actividades e não de certas palavras, estamos a afastarmo-nos da estética [e da ética] normal.»⁴⁴

⁴¹ Jürgen Habermas, *Modern and Postmodern Architecture*. 1982. in Neil Leach, ed. lit. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. London, New York, 1997, p. 231.

⁴² Peter Zumthor, *Teaching Architecture, Learning Architecture*, op. cit., trad. port. in *Jornal Arquitectos*, n.º 201, Maio/Junho 2001, pp. 11-12.

⁴³ L. Wittgenstein (1932-34), in *Cultura e Valor*, op. cit., p. 42.

⁴⁴ L. Wittgenstein, *Wittgenstein's Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. 1966. trad. port. *Aulas e Conversas*, Lisboa, 1991.p. 18.

Por isso não é de estranhar uma certa “dificuldade hermenêutica” quando confrontamos pela primeira vez os textos onde a arquitectura surge associada a uma prática gestual:

“Lembrem-se da impressão que nos provoca a boa arquitectura, a impressão de que expressa um pensamento. Leva-nos a querer responder com um gesto”⁴⁵

“A arquitectura é um gesto. Nem todo o movimento intencional do corpo humano é um gesto. Nem tão pouco se concebem como arquitectura todos os edifícios construídos de um propósito.”⁴⁶

A arquitectura é um “gesto” porque, tal como a linguagem, é inseparável do contexto da sua apreensão. A arquitectura “leva-nos a querer responder com um gesto” porque a sua significação não pode ser objecto de análise dos instrumentos linguísticos tradicionais. Nas notas dos seus alunos retiradas nas aulas dedicadas à estética (1938), esta ideia fica bem clara numa explicação que nos evoca, mais uma vez, os anos dedicados à construção da casa da sua irmã:

“Suponham que estamos a construir casas e conferimos certas dimensões às portas e às janelas. Será que o facto de gostarmos dessas dimensões se mostra necessariamente no que dizemos? É aquilo de que gostamos necessariamente indicado por uma questão de gosto? [Por exemplo] suponham que os nossos filhos desenham janelas e quando as desenham mal os castigamos. Ou quando alguém constrói um certa casa nos recusamos morar nela ou fugimos dela.”⁴⁷

“Desenhamos uma porta, olhamos para ela e dizemos: “Mais alta, mais alta, mais alta ... está bem” [...Pronto: graças a Deus ... sim, está bem] (Gesto) O que é isto? É uma expressão de satisfação?”⁴⁸

“talvez a coisa mais importante relacionada com a estética seja aquilo a que se pode chamar as reacções estéticas, e.g. descontentamento, repugnância, desconforto. A expressão de descontentamento diz: “Mais alta ... está muito baixa! ... faça-lhe qualquer coisa.”⁴⁹

“Falámos de correcção. Um bom alfaiate não usa palavras a não ser palavras como “Muito comprido”, “Está bem”. Quando falamos de uma sinfonia de Beethoven não falamos de correcção. Entram em jogo coisas inteiramente diferentes. Não falaríamos em apreciar coisas imensas em arte.

⁴⁵ L. Wittgenstein (entre 1932-34), in *Cultura e Valor*, op. cit., p. 41.

⁴⁶ L. Wittgenstein (1942), in op. cit., p. 68.

⁴⁷ L. Wittgenstein, *Aulas e Conversas*, op. cit., II – §7, p. 34.

⁴⁸ *Idem*, II – §9, p.34.

⁴⁹ *Idem*, II – §10p. 34.

Em certos estilos de arquitectura uma porta está correcta e acontece que a apreciamos. Mas no caso de uma catedral gótica o que fazemos não é achar que ela está correcta – o papel que desempenha em relação a nós é inteiramente diferente. Todo o jogo é diferente. Tão diferente como ao julgar um ser humano dizer por um lado “Agiu bem” e por outro “Impressionou-me muito.”⁵⁰

“As palavras a que chamamos expressões de juízo estético desempenham um papel muito complicado, mas muito definido, naquilo a que chamamos a cultura de um período. Para descrever o seu uso ou para descrever aquilo que queremos dizer quando falamos num gosto culto, temos de descrever uma cultura. (descrever completamente um conjunto de regras estéticas significa de facto descrever a cultura de um período) Aquilo a que agora chamamos um gosto culto talvez não existisse na idade média. Em diferentes idades jogam-se jogos inteiramente diferentes.”⁵¹

“Para clarificar a questão das palavras estéticas temos de descrever modos de vida. [é um vestido óptimo] Pensamos que temos de falar sobre juízos estéticos como “Isto é belo” mas descobrimos que se temos de falar sobre juízos estéticos não encontramos de modo algum palavras daquele tipo, e sim uma palavra usada um pouco como um gesto, a acompanhar uma actividade complicada. [o juízo é um gesto que acompanha uma vasta estrutura de acções que não é expressa por um único juízo].”⁵²

Tal como é explicado numa longa passagem de 1948 retirada de *Cultura e Valor*, em arte (e em geral) a compreensão é algo que se situa para lá de qualquer explicação linguística:

“A compreensão e a explicação de uma frase musical. - Por vezes, a explicação mais simples é um gesto; noutra ocasião pode ser um passo de dança, ou palavras que descrevam uma dança. -Mas a compreensão da frase não será a vivência de algo enquanto a ouvimos? Qual é então o papel desempenhado pela explicação? Devemos pensar nela, ao ouvir a música? Será que imaginamos a dança, ou seja o que for, enquanto ouvimos? E se o fizermos, por que motivo se deverá chamar a tal um ouvir música com compreensão? Se o que é importante é ver a dança, seria preferível fazer isso em vez da música. Mas tudo isto é má compreensão.

Dou a alguém uma explicação e digo-lhe «É como se...»; em seguida, ele diz: «Sim, agora compreendo-o», ou: «Sim, agora vejo como se deve tocar.» É da maior importância que ele não tenha sido obrigado a aceitar a explicação; não é como se lhe tivesse, por assim dizer, dado razões conclusivas para pensar que esta passagem se deveria comparar com aquela ou com outra. Não lhe

⁵⁰ *Idem*, §23, p. 26.

⁵¹ *Idem*, §25, p. 27.

⁵² *Idem*, §35, p. 31.

explico, por exemplo, que de acordo com coisas ditas pelo compositor se supõe que essa passagem representa isto ou aquilo.

Se perguntar agora: «Então o que é que experimento efectivamente ao ouvir este tema e ao compreender o que ouço? – como réplica, nada me ocorre, excepto trivialidades. Imagens, sensações de movimentos, recordações e coisas do género.

Talvez diga: «Acompanho-o», mas o que é que isso significa? Poderá significar algo como: faço um gesto dentro do tempo, acompanhando a música. E se chamarmos a atenção para o facto de que, na maioria dos casos, tal só acontece até um ponto muito rudimentar, obteremos provavelmente como resposta que tais movimentos rudimentares são acompanhados por imagens. Mas suponha-se que presumimos mesmo assim que alguém acompanha a música em toda a sua extensão com movimentos; até que ponto é que isso significa que ela é compreendida? Quererai eu dizer que os movimentos que a pessoa faz constituem a sua compreensão; ou as suas sensações cinestésicas? (Que sei eu acerca destas?) - O que é verdade é que em determinadas circunstâncias tomarei os movimentos que tal pessoa faz como sinal da sua compreensão.

Mas (se rejeito as imagens, as sensações cinestésicas, etc., como uma explicação) deveria dizer que a compreensão é uma vivência específica que não pode ser objecto de análise adicional? Bem, isso interessa desde que não signifique forçosamente que se trata de um conteúdo vivencial específico. Pois na realidade estas palavras levam-nos a pensar em distinções como as que existem entre ver, ouvir e cheirar.

Como explicaremos então a alguém o que «compreender música» quer dizer? Especificando as imagens, as sensações cinestésicas, etc. experimentadas por alguém que compreende? Mais provavelmente, chamando a atenção para os movimentos expressivos. E haveria, de facto, que perguntar qual a função desempenhada aqui pela explicação. E o que significa compreender, o que significa compreender música. Pois alguns diriam: compreender significa: compreender a própria música. E, nesse caso, teríamos de perguntar: «Bem, pode ensinar-se alguém a compreender música?», porque esse é o único tipo de ensino que se poderia considerar uma explicação da música.

Há uma certa expressão característica da apreciação da música, ao ouvi-la, ao tocá-la, e também noutras alturas. Por vezes, gestos constituem parte desta expressão; noutra ocasião, tratar-se-á apenas do modo como um homem toca, ou cantarola, a composição, ou de vez em quando, das comparações que faz e das imagens com as quais, por assim dizer, ilustra a música. Alguém que compreenda a música ouvirá de modo diferente (por exemplo, com uma expressão facial diferente), falará de modo diverso do de alguém que não a compreenda. Mostrará que compreende um tema particular não apenas nas manifestações que acompanham a sua audição ou execução desse tema, mas na sua compreensão de música em geral.

Apreciar música é uma manifestação da vida da humanidade. Como é que a poderíamos descrever a alguém? Bem, suponho que teríamos, primeiro, de descrever a música. Em seguida, podíamos descrever o modo como os seres humanos se comportam diante dela. Mas será isso tudo o que necessitamos de fazer, ou é igualmente necessário ensinar-lhe a compreendê-la por si próprio? Bem, levá-lo à compreensão ensinar-lhe-á num outro sentido o que é a compreensão, mais do que uma

explicação que tal não consegue. E ainda, induzi-lo à compreensão da poesia ou da pintura pode contribuir para a explicação do que está implicado na compreensão da música."⁵³

Terminamos este ponto chamando a atenção para uma coincidência peculiar. Se pensarmos em tudo aquilo que separa (e aproxima) Wittgenstein da fenomenologia, não deixa de ser interessante verificar que um autor como Merlau-Ponty também utilize a palavra "gesto" para se referir à linguagem. É certo que o termo é utilizado num sentido metafórico, mas isso torna-se irrelevante quando ambos reconhecem que o significado de qualquer palavra é sempre um «equilíbrio em movimento», algo em constante «devir».⁵⁴

Tal como Wittgenstein, Merlau-Ponty chama a atenção para o facto do sentido das palavras nunca ser feito de «significações absolutamente unívocas que possam explicitar-se inteiramente ao dizer de uma consciência transparente.» Trata-se «não de um sistema de formas de significação claramente articuladas umas nas outras, não de um edifício de ideias linguísticas construído segundo um plano rigoroso, mas de um conjunto de *gestos* linguísticos convergentes, mais definidos por um valor de emprego do que por uma significação.»⁵⁵

"Se a palavra é comparável a um gesto, o que ela está encarregada de exprimir relacionar-se-á consigo da mesma maneira como o objectivo se relaciona como gesto que o visa, e as nossas observações a respeito do funcionamento do aparelho significante implicarão já uma certa teoria da significação que a palavra exprime. A minha visada cultural dos objectos que me circundam está implícita, e não supõe qualquer tematização, qualquer «representação» do meu corpo ou do meio. A significação anima a palavra como o mundo anima o meu corpo."⁵⁶

O Arquitecto como Agente de Transformação do Real.

A vontade de atingir uma visão panorâmica, a analogia entre a arquitectura e a filosofia, e a atenção ao uso, levam-nos a tecer algumas considerações sobre o papel das funções na arquitectura tendo em vista a sua intervenção no real. Se nos lembrarmos da afirmação de Jürgen Habermas citada no ponto anterior, torna-se evidente que a

⁵³ L. Wittgenstein (1948), in *Cultura e Valor*, pp. 104-06.

⁵⁴ Maurice Merlau Ponty, *Sinais* (Cap. II – *Sobre a Fenomenologia da Linguagem*), Lisboa, 1962, p. 128

⁵⁵ *idem*, pp. 128-129.

⁵⁶ *idem*, p. 132.

dimensão de uso da arquitectura, enquanto fenómeno ligado às práticas do dia-a-dia possui um compromisso com o real muito próximo da noção de “forma de vida” utilizada por Wittgenstein no contexto dos “jogos de linguagem”.

Se, por um lado, como assinalou Loos, a condição “artística” da arquitectura está fortemente restringida devido à sua dimensão de uso,⁵⁷ por outro, é evidente que esta nunca se reduz a uma resposta literal ao horizonte funcional estabelecido pela organização da colectividade, à qual pertencem tanto o arquitecto como o cliente. A arquitectura é algo mais, qualquer coisa que está para além de alinhar um programa de áreas, conexões e sucessões de espaços. Qualquer pessoa que concebe e constrói um edifício está a compor, hierarquizar e proporcionar, o modo como os elementos (factos) da realidade se combinam. Por isso a arquitectura tende a organizar o mundo.

Ao intervir na realidade, o arquitecto também constrói essa mesma realidade. Uma vez que um projecto de arquitectura, mais do que uma figuração (de um edifício, de um bairro, de uma cidade) representa acima de tudo, um conjunto de relações materiais que irão determinar, em grande medida, as actividades e os processos vitais que decorrem nos espaços onde o Homem normalmente habita. Assim, a arquitectura ao dar resposta ao “horizonte de utilidade” imposto pelas necessidades físicas, ou mesmo espirituais que a motivaram inicialmente, ao estabelecer os hábitos do nosso quotidiano, acaba sempre por condicionar, ainda que inadvertidamente, a maneira como apreendemos as coisas, reiterando uma “representação” metafísica do mundo semelhante à resultante do uso da própria linguagem.

Loos tinha plena consciência deste facto. A arquitectura está integrada, ao contrário da arte, na cultura material, por isso intervém e exerce influência sobre as funções e valores da esfera da vida quotidiana.

Como afirma Jan Mukarövský, «a arquitectura respeita sempre, e em todos os seus aspectos, ao homem na sua totalidade, com todas as componentes da sua existência, a começar pela base antropológica comum em geral e a terminar no indivíduo concreto, determinado tanto socialmente como na sua singularidade». A arquitectura organiza o espaço que rodeia o homem condicionando o espaço para a vista e os movimentos. «Organiza-o como conjunto em relação (...) a todos os comportamentos, físicos ou psíquicos, de que o homem é capaz e de que o edifício pode vir a ser cenário.»⁵⁸ Por isso, a

⁵⁷ No sentido em que as funções de um edifício adoptam o carácter e estabelecem relações que correspondem à organização da sociedade, às possibilidades económicas e materiais que esta dispõe, e não à completa autonomia que normalmente se associa a uma prática artística.

⁵⁸ Jan Mukarövský, *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa, 1990, pp.155-56.

funcionalidade é algo muito complexo. Não se trata apenas, como defendiam os primeiros “funcionalistas”, de uma relação simples entre o indivíduo que determina a finalidade e a própria finalidade, relação da qual se deduziam directa e necessariamente as formas e a organização do edifício.⁵⁹

O pensamento humano dependeu sempre da nossa capacidade para dividir o *continuum* do nosso mundo em segmentos discretos, para os nomear e os ordenar uns em relação aos outros. A arquitectura intervém necessariamente neste processo, porque, como salienta Richard Padovan, implica noções de articulação, escala e proporção cujo papel é assegurar que cada parte e sub-parte do objecto arquitectónico – seja uma casa ou uma cidade – se torne uma reflexão sobre o todo: «cada casa é como uma pequena cidade; cada cidade como uma grande casa. Esta auto-reflexão da arquitectura em várias escalas permite-lhe funcionar, por sua vez, como uma metáfora para outras coisas; para o mundo, ou para o corpo humano.»⁶⁰ Peter Zumthor no seu livro *Thinking Architecture* reitera quase textualmente esta afirmação:

*“Todos nós experimentamos a arquitectura muito antes de falar no conceito. As raízes do entendimento da arquitectura estão na experiência arquitectónica: o nosso quarto, a nossa casa, a nossa aldeia, a nossa cidade, a nossa paisagem – experimentamo-las todas, cedo na vida, inconscientemente e subsequentemente comparamo-las com o campo, cidades e casas que experimentamos depois.”*⁶¹

Tal como vimos no capítulo anterior, a propósito das relação entre a Kundmannngasse e o *Tractatus*, a relação entre um domínio tão concreto como a arquitectura e o mundo abstracto das ideias, só se pode estabelecer através de uma analogia que, por si só, não é materializável. Todavia, como refere Padovan, esta analogia obtém uma expressão concreta quando «o mesmo processo de dividir, ordenar e relacionar que nos permite pensar sobre a arquitectura é estendido, através da arquitectura, a todos os outros campos.» Num primeiro momento as coisas que fazemos têm de se expressar a si próprias – a sua função essencial. Mas essa expressão essencial torna-se o suporte de outros significados: «Depois da casa ter sido totalmente desenvolvida, ela pode servir

⁵⁹ *idem*, p. 157.

⁶⁰ Richard Padovan, *Proportion: Science, Philosophy, Architecture*. London, 1999. p.357.

⁶¹ Peter Zumthor, *Teaching Architecture, Learning Architecture*, *op. cit.*, trad. port. in *Jornal Arquitectos*, n.º 201, Maio/Junho 2001, p. 11.

todas as outras analogias possíveis.»⁶² Por isso «hoje, tal como no passado, a arquitectura dá simplesmente “medida” ao nosso espaço envolvente.»⁶³

Foi isso que Wittgenstein percebeu quando estabeleceu uma relação entre a sua concepção da filosofia (à data do início do seu envolvimento no projecto da *Kundmannngasse* ainda estava dominada pela formulação abstracta do *Tractatus*) e uma matéria tão concreta como a arquitectura. Tal como a linguagem, a arquitectura intervém no mundo tal como o experimentamos, com todas as limitações que isso implica.

Para esclarecermos melhor esta questão retomamos o ensaio de Oswald Ducrot sobre as críticas de Henri Bergson à linguagem. Para Bergson a vida da consciência é uma entidade essencialmente contínua, por isso qualquer descontinuidade introduzida quando se tenta descrevê-la (através da linguagem ou quando lhe aplicamos as relações quantitativas corporizadas pela arquitectura), é responsável por abstracções que recortam a continuidade do “vivido”, e o fazem aparecer como uma justaposição de massas, cada uma interiormente homogénea e claramente separada das outras.⁶⁴

Porque é que segundo Bergson, a consciência é necessariamente traída quando é traduzida em entidades linguísticas discretas? Pela mesma razão assinalada por Wittgenstein: a palavra, pela dimensão de útil inerente à sua função de comunicação possui, por natureza, uma aplicabilidade infinita (no sentido de que é tida por compreensível por todos os falantes da mesma língua), enquanto que a sensação é única.⁶⁵ Esta semelhança de posições torna-se mais evidente quando ambos analisam os conceitos de cor. «Utilizar a palavra 'azul' para designar a impressão colorida que sinto neste momento», como escreve Ducrot:

“... obriga-me a supor que há na minha impressão e nas dos outros alguma coisa em comum, que eu não posso precisar melhor, mas que tenho de postular, se quero acreditar que a minha palavra tem um sentido. (...) Imagina-se assim a cor como algo «que é visto», quando a verdade é que ela constitui um momento do vivido: esquece-se o acontecimento, evidentemente único, em que consiste a visão, para inventar a ideia de «qualidades sensíveis», eventualmente universais, que viriam alojar-se no espírito. Nomear o que se sente, é supor que outro o pode sentir, é pois separá-lo já do acto pelo qual foi sentido. (...) A entidade linguística não é dada mas construída. A palavra 'azul' só tem unidade semântica na medida em que identifica uma infinidade de matizes diferentes, introduzindo cortes

⁶² Richard Padovan, *Proportion: Science, Philosophy, Architecture. op. cit.*, p. 358.

⁶³ *Idem*, p. 372.

⁶⁴ Oswald Ducrot, *Dizível / Indizível. op. cit.*, p. 462.

brutais na «massa amorfa» que constitui o espectro das cores. (...) Há no azul do céu (ou melhor, na percepção que eu tenho dele) uma infinidade de matizes, e também uma infinidade de matizes no branco da nuvem. Mas a obrigação que me é imposta, pela linguagem de que me sirvo, de classificar todas essas cores sob as duas únicas denominações de que disponho, as palavras 'azul' e 'branco', faz-me acreditar em contornos e em separações onde há apenas uma gradação. (...) Também aplicada ao desenrolar do tempo, a ilusão da descontinuidade é pesada de consequências, pois as minhas impressões mudam continuamente, por constantes transições. Mas não podendo, por falta de palavras, dizer essas transições, eu acredito que a minha impressão se mantém igual durante todo o tempo em que justifica o emprego da mesma palavra, e vejo-a mudar bruscamente quando a linguagem me impõe que a designe de outra maneira. Daí a ideia de uma sucessão de estados que se substituem uns aos outros, onde existe, de facto, a continuidade de um desenvolvimento. Constrangida a dar o mesmo nome a impressões diferentes, incapaz portanto de dizer a transição, a linguagem falseia a realidade vivida forçando-nos a vê-la tal como pode exprimi-la, isto é, ao contrário do que ela é. Tudo isso é consequência de uma característica ainda mais fundamental, a sua vocação utilitária. A função primitiva da linguagem é a «de estabelecer uma comunicação em vista a uma cooperação. A linguagem transmite ordens ou avisos. Prescreve ou descreve. No primeiro caso, é a chamada à acção imediata; no segundo, é o assinalar a coisa, ou alguma das suas propriedades, em vista a uma acção futura... A palavra será portanto a mesma, como dizíamos, quando o procedimento sugerido for o mesmo»⁴³⁷

Tal como no exemplo de Merlau-Ponty, os extremos estão muito perto de se tocarem. Wittgenstein também entende a continuidade do espectro das cores como um problema. No entanto, como seria de esperar de alguém que sempre evitou recorrer à perspectiva “interna” da consciência e dos seus dados (por entender que esta era inacessível e estava, por isso, sujeita a todo o tipo de especulações e mal entendidos), Wittgenstein não está interessado em encontrar uma teoria das cores (nem fisiológica nem psicológica), mas antes a lógica dos conceitos de cor⁴³⁸: «não digo (como fazem os psicólogos da forma) que a *impressão do branco* tem lugar de tal ou tal modo. Mas a questão é precisamente esta: qual é o significado desta expressão, qual a lógica do conceito?»⁴³⁹ Nas *Anotações Sobre as Cores*, analisa o conceito de cores intermédias⁴⁴⁰ e mostra-nos como os “jogos de

⁴³⁶ *Ibidem.*

⁴³⁷ *Idem*, p. 462.

⁴³⁸ L. Wittgenstein, *Anotações sobre as Cores*, op. cit., p. 20-21.

⁴³⁹ *Idem*, §39, p. 23.

⁴⁴⁰ Para Wittgenstein os conceitos de cor devem tratar-se de uma forma idêntica aos conceitos de sensação: “Eu sinto X. Observo X. X não representa o mesmo conceito na primeira e na segunda proposição, ainda que represente a mesma expressão verbal, por exemplo, para “uma dor”. Pois, se perguntarmos “que tipo de dor?” no primeiro caso, poderia responder: “este tipo” e, por exemplo, picaria com uma agulha quem fez a pergunta. No segundo caso tenho de responder de maneira diferente à mesma pergunta; por exemplo, “a dor no meu pé”. Na segunda proposição, X poderia representar também “a minha dor”, mas não na primeira.” (...) “Se o psicólogo nos ensina, “há homens que vêem” podemos então

linguagem”, normalmente implicados no uso desses conceitos, condicionam a percepção da realidade:

“Mesmo se o verde não for uma cor intermédia entre o amarelo e o azul, não poderia haver pessoas para as quais existe o amarelo-azulado, o verde-avermelhado? Quer dizer, pessoas cujos conceitos de cor sejam diversos dos nossos – porque, apesar de tudo, os conceitos de cor dos daltónicos também divergem dos das pessoas normais; e nem todos os desvios à norma terão de ser uma cegueira, um defeito.”⁷⁰

“Quem aprendeu a encontrar ou a obter por mistura um tom de uma cor que é mais amarelo, mais branco ou mais vermelho, etc., do que um dado tom de cor, isto é, quem conhece o conceito de cores intermédias, é (agora) solicitado a mostrar-nos um verde-avermelhado. Poderia, simplesmente, não entender a ordem e reagir talvez como se de início lhe tivesse sido pedido que apontasse figuras planas regulares com quatro, cinco e seis ângulos e, depois, que apontasse uma figura plana regular de um só ângulo. E se, sem hesitações, ele indicasse uma amostra de cor (digamos, para uma a que nós chamaríamos um castanho enegrecido)?”⁷¹

“Alguém para quem o verde-avermelhado é familiar estaria em posição de produzir uma série de cores que comece no vermelho e termine no verde e que, talvez mesmo para nós, construa a transição contínua entre as duas. Descobriríamos então que, no ponto onde vemos sempre o mesmo tom, por exemplo, de castanho, ele vê umas vezes castanho e, outras verde-avermelhado. Pode ser que, por exemplo, ele consiga diferenciar entre as cores de dois compostos químicos, que nos parecem ter a mesma cor, e chame castanha a uma e verde-avermelhada à outra.”⁷²

“Não podemos nós imaginar certos homens com uma geometria da cor diferente da nossa?” claro que isto significa: não poderemos nós imaginar homens que têm conceitos de cor diferentes dos nossos? E isto, por sua vez, quer dizer, não poderemos nós imaginar homens que não têm os nossos conceitos de cor, mas que têm conceitos, de tal forma próximos dos nossos, que também lhes chamaríamos conceitos de cor?”⁷³

perguntar-lhe: “e o que chama aos homens que vêem?” A resposta teria de ser: homens que sob tais e tais circunstâncias se comportam desta e desta maneira.” (Cf. *Anotações Sobre as Cores*, pp. 27-29 (§57); p. 37 (§88); p. 67 (§72).

⁷⁰ L. Wittgenstein, *Anotações sobre as Cores*, op. cit., p.15, §9.

⁷¹ *Ibidem*, §10.

⁷² *Idem*, §11, p. 17.

⁷³ *Idem*, §66, p. 31.

Um dos momentos desta desconstrução dos nossos conceitos de cor constituirá o tópico central dos últimos escritos de Wittgenstein, sobretudo na sua “última” obra – *Da Certeza* – a relação entre causalidade e realidade:

“Porque a mim – ou a todos – parece, daí não se conclui que assim seja.

Por conseguinte: lá porque esta mesa a todos parece castanha, não se conclui que seja castanha. Mas que quer dizer, “ao fim e ao cabo, esta mesa não é castanha”? – Concluir-se-á, então, que, por ela nos parecer castanha, é castanha?”⁷⁴

“Não chamamos justamente castanha à mesa que, sob certas circunstâncias, surge castanha aos que têm uma visão normal? Podemos sem dúvida, conceber alguém a quem as coisas pareçam por vezes de uma cor e, outras vezes, de outra cor, independentemente da cor que têm.”⁷⁵

“Que assim pareça aos homens é o seu critério para assim ser.”⁷⁶

No *Tractatus* não existia necessidade fora da lógica: «não existe uma compulsão que faça uma coisa ter de acontecer pelo facto de outra ter acontecido. Só existe necessidade lógica». ⁷⁷ «Os acontecimentos do futuro», afirma Wittgenstein «não podem ser inferidos dos do presente. A crença no nexa causal é uma superstição». Que o sol nascerá amanhã é apenas uma hipótese⁷⁸. De facto não sabemos se nascerá, uma vez que não existe uma necessidade lógica com a qual uma coisa tenha que acontecer porque outra acontece.

Wittgenstein não punha em dúvida o “nascimento” do sol. Este exemplo que foi buscar a David Hume, tal como o das *Anotações sobre as Cores* servia apenas mostrar que o pressuposto inevitável e necessário, da maior parte das formulações do nosso conhecimento, nomeadamente as da ciência, surge naturalmente quando observamos a repetição de coincidências.

“Cf. o fulcro de uma alavanca. A ideia de uma superdureza. «A alavanca geométrica é mais dura do que qualquer alavanca poderá alguma vez ser. Não pode dobrar.» Este é o caso da necessidade lógica. «a lógica é um mecanismo feito de um material infinitamente duro. A lógica não pode dobrar.»

⁷⁴ *Idem*, §96, p. 73.

⁷⁵ *Ibidem*, §97.

⁷⁶ *Ibidem*, §98.

⁷⁷ *Tractatus Logico – Philosophicus*, § 6.37. p. 136.

⁷⁸ *Ibidem*, § 6.36311.

(Bem, também não pode não dobrar.) Este é o modo como chegamos às supercoisas. Este é o modo como aparecem certos superlativos, como estes são usados, e.g., o infinito.”⁷⁹

“O que o ponto de vista causal tem de insidioso é levar-nos a dizer: «É claro que tinha de acontecer assim». Ao passo que devíamos pensar: poderia ter acontecido assim e também de muitas maneiras.”⁸⁰

Se a dimensão utilitária da linguagem é responsável por grande parte das abstracções metafísicas que nos levam a afirmar a causalidade para além da constatação de uma simples probabilidade, também a arquitectura, enquanto lugar onde decorre a maioria dos processos vitais do Homem⁸¹, condiciona, por via dos usos repetidos decorrentes dessa mesma dimensão utilitária, grande parte da lógica subjacente às nossas acções quotidianas.

Wittgenstein não afirmou esta ideia de forma explícita, mas o seu sentido fica subentendido numa passagem da sua última obra publicada onde mostra, mais uma vez através do exemplo de uma escada, como a arquitectura é o lugar onde decorrem muitas das experiências que depois de generalizadas produzem as nossas descrições empíricas do mundo:

“«Eu sei que este quarto está no segundo andar, que atrás da porta um curto patamar conduz às escadas, etc.»

Podiam imaginar-se casos em que eu proferisse esta frase, mas seriam extremamente raros. Mas, por outro lado, revelo este conhecimento durante todo o dia pelas minhas acções e também pelo que digo.

O que outra pessoa depreende dessas acções e palavras? Não será justamente que eu estou seguro dos meus fundamentos? - A partir do facto de eu ter vivido aqui durante muitas semanas e ter subido e descido as escadas todos os dias, ela depreenderá que eu sei onde se situa o meu quarto. Assegurar-lhe-ei que «eu sei» no caso de ela ainda não saber coisas que a obriguem a concluir que eu sabia.”⁸²

Quando executo a mesma acção todos os dias, ao fim de algum tempo esqueço a vivência única desse momento e substituo-a, sem dar por isso, pelo mesmo tipo de “reificação” (no sentido de Mauthner), metafísica e probabilística apresentada no

⁷⁹ L. Wittgenstein, *Aulas e Conversas*, op. cit., § 27, p. 38-39.

⁸⁰ L. Wittgenstein, *Cultura e Valor*, op. cit., p. 61.

⁸¹ Jan Mukarovsky, *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, op. cit., p. 155.

⁸² Wittgenstein, *Über Gewissheit (On Certainty)*, 1969, trad. port. *Da Certeza*. Lisboa, imp. 1990. p.123.

exemplo do sol que nasce todos os dias. A existência do quarto no segundo andar é uma probabilidade que se vai transformando em certeza à medida que os dias passam.

É por isso que Wittgenstein resistiu sempre às evidências porque qualquer reificação (seja na linguagem, seja na arquitectura) tende a conduzir-nos a uma visão “cómoda” e “confortável” do mundo.

Loos alertou-nos para este facto quando afirmou de forma panfletária, que «a obra de arte quer arrancar as pessoas da sua comodidade» enquanto «a casa tem que servir a comodidade (...) O Homem ama tudo o que satisfaz a sua comodidade; odeia tudo o que tenta arrancá-lo da sua posição cómoda. E por isso ama a casa e odeia a arte.»⁸³

O compromisso da arquitectura com o real é total porque, como Loos deixa entender, é através da sua dimensão concreta e utilitária que se constitui o horizonte de toda a intersubjectividade: «a obra de arte não deve prestar contas a ninguém; a casa, a todos.» De facto, visto por este prisma, facilmente percebemos porque é que Loos confessou que as suas ideias estavam em sintonia com as preocupações de Wittgenstein.

Wittgenstein procurou esclarecer os aspectos relacionados com a dimensão colectiva da linguagem e da comunicação. Só raramente se dedicou à análise de dialectos pessoais e idiossincráticos (apesar do seu gosto por poesia).⁸⁴ Loos recorreu ao mesmo ponto de vista. A arquitectura, devido à sua dimensão utilitária, possui, tal como a linguagem, uma dimensão pública. Por isso exclui-a daquele que considerava ser o único reino onde a subjectividade pode existir – a arte. A arquitectura deve ser objectiva por oposição à subjectividade da arte. É isso que podemos ler na sua defesa do vernacular e do clássico. Não há aqui qualquer contradição. No vernacular e no clássico existe uma “intersubjectividade” intemporal que supera a arbitrariedade simbólica de qualquer “dialecto ornamental”. Por isso é que a evolução histórica da arte aplicada corresponde à

⁸³ Adolf Loos, *Arquitectura*, 1920, *op. cit.*

⁸⁴ No sentido em que: “O discurso pode - «tornando o verde vermelho», por exemplo – transformar ao longo do seu funcionamento as regras segundo as quais funciona. Isto quer dizer que pode remodelar todos os modos de definição e relacionamento. Transformando-se naquilo a que a linguística chama «um dialecto». Torna-se então uma mensagem singular, irrepitível não susceptível de reutilização nem de decifração demonstrável. É assim que funcionam os códigos cifrados das criptografias diplomáticas ou militares. Mas tal é também o movimento que visa a perfeição do único, a indossociabilidade absoluta e sem falha entre os elementos formais e substantivos no vocabulário e sintaxe de toda a grande poesia. Nos casos em que, na aceção mais estrita, esta autonomia – e «autonomia» significa, muito precisamente, a condição daquilo que é para si e apenas para si próprio – se realiza, o sentido da expressão verbal ou do texto será apenas compreendido pelo seu emissor. Contudo tal facto de maneira nenhuma invalida a sua integridade enquanto comunicação, por contraste com a sua dimensão social ou de utilidade. Provavelmente é a nós próprios, e num dialecto único de acordo com a intimidade mais extrema do nosso psiquismo, que dizemos o mais importante de tudo o que dizemos. De resto, é a liberdade autotransformadora de todos os códigos semânticos, sendo a linguagem o mais destacado de entre eles, que fundamenta todos os tipos de cepticismo filosófico e toda a crítica epistemológica a propósito da inocência das relações entre a palavra e o mundo.” Cf. George Steiner, *Real Presences*. 1989. trad. port. *Presenças Reais*. Lisboa. 1993.p.58.

eliminação pura e simples de todo o ornamento. Na arquitectura, como na filosofia, tinha chegado a hora do silêncio.

Adolf Loos disse: o monumento funerário e o monumento comemorativo são os únicos casos em que a arquitectura pode ser arte. Wittgenstein afirmou que: «a arquitectura immortaliza e glorifica algo. Por conseguinte, onde não há nada para glorificar, não pode haver arquitectura»⁸⁵, confirmando, assim, a sintonia existente entre a arquitectura e o seu trabalho filosófico.

Em 16 de Novembro de 1916, cerca de dois anos antes de ter concluído o *Tractatus*, Wittgenstein escreveu:

*“eu não tenho uma visão clara (...) eu sinto que estou diante da porta, mas não consigo ver nitidamente para a abrir. É um estado pouco habitual, que eu nunca senti.”*⁸⁶

Vinte e oito anos depois afirmava:

*“Um homem está prisioneiro num quarto se a porta não estiver trancada e abrir para dentro, enquanto não lhe ocorrer que é preferível puxá-la a empurrá-la.”*⁸⁷

As portas, aquilo que, afinal, mais caracteriza a *Kundmannngasse*, foram abertas quando a escada do *Tractatus* deixou de ser necessária. Lá fora «as coisas estão mesmo à frente dos nossos olhos, nenhum véu as cobre», porque «a vida, ao contrário da sabedoria, está cheia de cor.»⁸⁸

⁸⁵ L. Wittgenstein (entre 1947 e 1948), in *Cultura e valor*, op. cit., p. 103.

⁸⁶ L. Wittgenstein, apud Jean - Pierre Cometti, *La Maison de Wittgenstein*. op. cit., p. 53, nota 1.

⁸⁷ L. Wittgenstein (1942) in *Cultura e Valor*, op. cit, p. 68.

⁸⁸ Cf. L. Wittgenstein, *Cultura e Valor*, op. cit., p. 95.

Conclusão

Há cerca de duzentos anos, a ideia de que a verdade era feita e não descoberta começou a dominar a imaginação europeia.

Richard Rorty, *Contingência, Ironia e Solidariedade*

Ao excluir, em 1914, “tu és eu”, perante Wittgenstein, Adolf Loos não imaginava certamente, que também estava a ser o profeta de um dos momentos mais importantes da vida do seu futuro amigo.

Apesar da arquitectura ser, por vezes, usada como metáfora da filosofia (basta pensar na “arquitectónica” kantiana), não é comum os filósofos construírem edifícios. Talvez seja por isso que a figura de Wittgenstein – o filósofo-tornado-arquitecto – possua, ainda hoje, uma imagem singular, um pouco enigmática até, junto daqueles que se interessam tanto pela filosofia como pela arquitectura.

Este fascínio não será alheio ao facto de, em 1918, a sua primeira obra filosófica – o *Tractatus Logico-Philosophicus* – apresentar a mesma reflexão auto-crítica das práticas artísticas que, como a arquitectura, prescindiam da função tradicional da representação em favor de uma completa autonomia auto-referencial. Enquanto a arquitectura se libertava do ornamento, tornando-se “pura” e “funcional”, as “proposições-degraus” do *Tractatus* actuavam no interior da filosofia com o intuito de criticar os seus meios – a linguagem – procurando definir os limites desta mesma filosofia e da sua capacidade de representar o mundo.

Ao dar continuidade ao programa crítico posto em marcha pela modernidade, a primeira filosofia de Wittgenstein, acabou por reduzir o sentido das expressões do pensamento racional aos de uma “construção lógica do mundo”. No entanto, e ao contrário daquilo que podia transparecer numa primeira leitura, o *Tractatus* afastava-se significativamente das doutrinas do positivismo lógico, ao deixar a ética e a estética fora do domínio do factual, colocando-as no reino místico do indizível. Como refere Wittgenstein no prólogo desta obra, «todo o sentido do livro pode ser resumido nas

seguintes palavras: o que é de todo exprimível, é exprimível claramente; e aquilo de que se não pode falar, guarda-se em silêncio».¹ Com esta conclusão, como sustenta Terry Eagleton, o *Tractatus* repetia o refrão modernista da arte do início do século XX: a tentativa de “representar o irrepresentável.”²

A motivação subjacente a este “criticismo”, cujo sentido inicial não era subverter, mas sim definir com precisão o terreno de actuação das diferentes disciplinas onde tinha lugar, acabou por implicar uma relativização dos fundamentos teóricos da própria modernidade. Pensadores e artistas, como Karl Kraus ou Adolf Loos, estabeleceram uma relação complexa com a contemporaneidade, pondo em causa a crença no progresso, na ciência e na tecnologia, que até aí tinha comandado os desígnios dessa mesma modernidade.

Neste contexto, a obra filosófica de Wittgenstein possui uma evolução singular, por sintetizar as tensões contraditórias que se ocultaram debaixo da capa do Modernismo, transitando de uma filosofia da permanência, baseada num idealismo lógico, imutável e transcendente, para uma filosofia dos jogos de linguagem, assente na transitoriedade, na mudança e na diferença.

Com o abandono da “escada” do *Tractatus*, o “silêncio” da casa da *Kundmannngasse*, deu lugar ao “ruído” de uma “cidade” histórica e irregular, onde coexistem múltiplas “formas de vida”. Um lugar onde já não existe unidade e “pureza”, mas onde será construído um novo tipo de “edifício” filosófico. Não o sistema austero e ordenado da lógica – o “templo” que abriga as “últimas verdades” – mas uma construção difusa, composta por notas e investigações que se sobrepõem e permanecem necessariamente inacabadas e sem forma final.³

Nesta cidade, o arquitecto ou o filósofo, quem inspirou mais o outro?⁴ Tal como Jean-Pierre Cometti – autor desta questão – nós tendemos para a primeira hipótese. A geometria, tal como a lógica opõe-se ao caos. Mas quando Wittgenstein percebe que a arquitectura não é separável duma “atmosfera”, dum modo de vida, duma cultura, compreende que a “geometria” das nossas “formas de vida”, tudo o que pensamos, imaginamos e desejamos, não pode ser governado pelas leis que determinam os ângulos

¹ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*. trad. port. *op. cit.*, p. 27.

² Cf. Michael Peters; James Marshall, *Wittgenstein as Philosophical Modernist (and Postmodernist)*. Versão preliminar do primeiro capítulo de *Wittgenstein: Philosophy, Postmodernism, Pedagogy*, disponível em: <http://faculty.ed.uiuc.edu/burbules/ncb/syllabi/Materials/Eagleton.html> (ver também o sentido que o conceito de representação tem na análise do sublime kantiano efectuada por Jean-François Lyotard, in *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. 1988. trad. port. *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*, Lisboa, 1990).

³ Cf. John Rajchman, *Constructions*. Cambridge, 1998, pp. 5-6.

⁴ Jean – Pierre Cometti, *La Maison de Wittgenstein*, *op. cit.*, pp. 3-4.

rectos e as proporções exactas das portas das (nossas) casas. Enquanto arquitecto, Wittgenstein descobriu que qualquer ideal, seja lógico, geométrico, estético, ou outro, só se torna interessante, quando temos uma “visão panorâmica” da lógica que preside à sua construção.

Com esta abertura “antropológica” as interpretações da sua obra, dominadas durante décadas pela sua associação ao Círculo de Viena, alterou-se profundamente. Em alguns círculos anglo-saxónicos, ligados à filosofia analítica, abriram-se perspectivas para modos de pensamento que, até então, eram tomados em baixa estima, como a hermenêutica ou a fenomenologia. Contudo, em alguns contextos europeus, a figura de Wittgenstein nunca foi desassociada do estigma do positivismo lógico e a sua obra tornou-se alvo de rejeição ou, pura e simplesmente, manteve-se no esquecimento.⁵

Ao debruçar-se sobre os aspectos públicos da linguagem e ao defender uma dimensão intersubjectiva da significação, a filosofia tardia de Wittgenstein, sanciona a visão moderna da sociedade centrada na figura do sujeito auto-consciente e antecipa, de maneira mais ou menos intencional, algumas das ideias e doutrinas do pós-estruturalismo, em particular, e do pós-modernismo, em geral. Efectivamente, Wittgenstein recusou-se sempre a dar à significação uma existência exterior à linguagem negando o signo como marca de uma sensação privada do sujeito. Para Wittgenstein, tal como para o pós-estruturalismo, o significado é, desde o início, um efeito do (jogo do) significante, “desenhado” a partir da história dos usos heterogéneos das expressões linguísticas. A teoria dos “jogos de linguagem” relativiza o papel da razão, e crítica o racionalismo da modernidade, enquanto predominio de um pensar meramente abstracto. Como afirma Otl Aicher⁶, com a segunda filosofia, Wittgenstein criou uma tensão crítica com as doutrinas do *Tractatus*, opondo à lógica “digital”, o mundo concreto e “analógico” do nosso quotidiano.

Wittgenstein manteve uma relação complexa com a arquitectura, que se prolongou muito para além do período dedicado à construção da casa da sua irmã. Por isso não podemos deixar de ser cépticos perante as analogias, estabelecidas por alguns comentadores, entre a austeridade arquitectónica da *Kundmannngasse* e a doutrina lógica da sua primeira filosofia, como se a primeira fosse a tradução física da segunda. Esta

⁵ Jacques Bouveresse, *Wittgenstein existe-t-il?*. Magazine Littéraire. Paris. 352 (1997) pp. 34-37.

⁶ Cf. Otl Aicher, *Analog und digital*, 1991. trad. esp. *Analógico y digital*. Madrid, 2001.

abordagem nunca deixará de ser uma “reificação decorativa”, se atendermos ao sentido que o termo de Fritz Mauthner, adquiriu no contexto da cultura vienense do início do século XX. Pelo contrário, atendermos à disposição “não representativa” do seu pensamento⁷, percebemos que Wittgenstein não utilizou a arquitectura para exprimir teses ou concepções filosóficas particulares, uma vez que defendia que esse tipo de afirmações resultava de uma ignorância completa da natureza do trabalho filosófico. Se comparou a arquitectura com a filosofia, foi porque essas actividades permiraram o acesso à ambicionada “visão panorâmica”, colocando-o numa relação mais justa com o mundo.

Mas porque é que a arquitectura foi mais decisiva na evolução do pensamento de Wittgenstein do que, por exemplo, a escultura ou a música⁸, que também exerceu? Sem querer descurar a importância destas actividades, podemos dizer que a arquitectura, dada a sua dimensão utilitária e pública, é dentro das diversas práticas “artísticas”, a que mais interfere com as práticas quotidianas. Práticas essas, que actuam directamente na dimensão colectiva da nossa existência, com tudo o que isso implica ao nível da construção da “realidade”.

Quando David Hume concluiu que o conhecimento é uma impossibilidade para os seres humanos, porque a aparente regularidade dos acontecimentos da natureza se fundava em nada mais do que experiência repetida (nós esperamos que o sol nasça amanhã apenas porque nasceu hoje e ontem), estava a questionar o primado metafísico da inteligibilidade do mundo natural. Kant respondeu a este empirismo radical, afirmando que a ordem aparente do mundo (temporal, espacial e causal) é o resultado de formas impostas à experiência pela estrutura da nossa própria mente perceptiva, contribuindo assim para que a ideia expressa em epígrafe fosse dominando o imaginário iluminista.

A analogia que Wittgenstein estabeleceu entre arquitectura e filosofia pode ser lida à luz desta ideia. Como refere Richard Padovan, «cada coisa que nós fazemos é ao mesmo tempo um pequeno mundo dentro do mundo. No seio da grande realidade desconhecida existe agora uma pequena porção de realidade que é conhecida, porque nós a criamos. Ao fazer coisas, nós fazemos o nosso mundo.» Usando a terminologia do próprio Wittgenstein, esta concepção podia ser resumida do seguinte modo: tal como as proposições da lógica, os sistemas geométricos, as proporções, as medidas, enfim, as

⁷ No sentido em que recusou sempre os discursos fundamentados na experiência do sujeito, fomentados pela estética e pela filosofia ao longo do século XIX.

⁸ A música, em particular, também surge com muita frequência nas suas reflexões.

relações materializáveis pela arquitectura, são como um quadro de referências que é projectado no mundo natural⁹.

É por isso que para Wittgenstein e Adolf Loos, a arquitectura não pode deixar de ser aquilo que sempre foi: clássica. Enquanto for geometria, enquanto for matéria, a arquitectura não pode mudar o mundo. Só pode confirmar a inevitabilidade metafísica que se esconde nas nossas acções quotidianas, isto é, a tessitura metafísica do mundo que o homem reitera sempre que “abre uma porta para cumprir o hábito de subir uma escada”. Quando subimos uma escada estamos convictos de uma certeza que é, afinal, apenas uma probabilidade resultante de um hábito quotidiano.

Ao reconhecer que «em diferentes épocas jogam-se diferentes jogos de linguagem», Wittgenstein está a relativizar a base cultural da sua primeira filosofia. Ou seja, ao abandonar a posição elevada e idealista da lógica, estabelecida em 1918, em favor do plano horizontal dos “jogos de linguagem”, está a antecipar aquilo a que Michel Foucault chamou de *epistemes*: as periodizações do conhecimento que reflectem os paradigmas dos discursos do passado.

De resto, ao cruzar-se com a arquitectura, a obra de Foucault, não deixa de apresentar algumas semelhanças com o percurso intelectual de Wittgenstein. Quando reflectiu sobre a capacidade da arquitectura influenciar o comportamento humano, Foucault aproximou-se de noções que, embora não estando explícitas, ficaram subentendidas nas reflexões de Wittgenstein, como é caso do problema das relações entre a arquitectura e o poder. Por isso, para terminar, citamos um excerto de uma entrevista de Foucault, onde essa proximidade se torna evidente.

“(...)Para mim a arquitectura é apenas tomada como um elemento de apoio, para garantir uma certa distribuição das pessoas no espaço, uma canalização da sua circulação, tal como a codificação das suas relações recíprocas. Portanto não é apenas considerada como um elemento de espaço, mas é especialmente pensada como uma intervenção no campo de relações sociais nas quais produz certos efeitos.

(...)

⁹ Cf. Richard Padovan, *Proportion: Science, Philosophy, Architecture. op. cit.*, pp. 362-63.

P – Será que o projecto de um edifício – os desenhos rigorosos que se tornam paredes e janelas – tem a mesma forma de discurso, de, digamos, uma pirâmide hierárquica que descreve com bastante precisão as relações entre pessoas, não apenas no espaço, mas também na vida social?

R – Eu penso que existem alguns exemplos excepcionais em que o arquitectónico significa reproduzir, com mais ou menos ênfase, as hierarquias sociais. (...)

P – Mas o projecto em si, não é sempre um complexo de relações de poder?

R – Não, felizmente para a imaginação humana, as coisas são um bocadinho mais complexas do que isso.¹⁰

¹⁰ M. Foucault, *Space, Knowledge and Power*, entrevista conduzida por Paul Rabinow, in Neil Leach, ed. lit., *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. London [etc.], 1997. pp. 376-78.

Il faut donc choisir, en philosophie, entre deux modèles architecturaux : d'un côté le babélisme des dogmatiques (et des empiristes) qui, ne conformant pas leur programme aux possibilités dont ils disposent (provision des matériaux et définition précise des fins et des moyens de la construction), transforment le chantier en *Kampfplatz* (où s'affrontent des langues qui ne se comprennent pas et des projets qui ne sont pas compatibles) ; de l'autre, la véritable science de l'architecte qui, attentif aux conditions de possibilité de l'édification, limite son projet pour le mener à bien, sans renoncer pour autant à construire « une habitation solide ». Il ne s'agit pas ici, en un geste simple, de dénier le désir babélique : il est au commencement, et peut-être aussi au terme du philosophique ; mais plutôt de le réfléchir, de se l'approprier en le localisant, de le reconnaître comme désir en lui refusant toute position d'archè.

Car c'est bien, précisément, parce que Babel fonctionne manifestement pour le philosophe comme objet de désir, comme tentation, comme provocation à un usage illégitime de la raison, que la philosophie doit nécessairement s'organiser comme critique, aussi bien par une « dialectique » que par une « discipline » de la raison pure : l'architecte kantien doit, pour que sa maison soit solide et « assez haute pour que nous puissions tout voir d'un coup d'œil » (pour qu'elle réussisse, elle et elle seule, là-même où le babélisme échoue), (dé)limiter son terrain à « la plaine de l'expérience » et réduire son projet au dessin d'un « plan » et à l'établissement d'un « devis » ; se donner les moyens, autrement dit, de réaliser ce que le babélisme ne peut que désirer indéfiniment : alors que ce dernier ne fait entendre que de multiples et inaudibles rapsodies, assurer l'unité, la totalité, le regard synoptique.

Daniel Payot, *Le Philosophe et L'architecte*. Paris. 1982. pp. 132-33.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. - (1970), *Teoria Estética*. trad. port. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982. (Arte & Comunicação; 14). Tradução de: *Ästhetische Theorie*.
- AICHER, Otl – (1991), *Analógico y digital*. pref. de Wilhem Vossenkuhl, Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2001. (Hipótesis). Tradução de: *Analog und digital*. ISBN 84-252-1846-2.
- ARGAN, Giulio Carlo - (1951), *Walter Gropius e a Bauhaus*. trad. port. de Emílio Campos Lima. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1990. (Dimensões; 14). Tradução de: *Walter Gropius e a Bauhaus*. ISBN 972-23-1071-2.
- AYER, A. J. - (1936), *Linguagem, Verdade e Lógica*. trad. port. de Anabela Mirante. Lisboa: Editorial Presença, 1991. (Biblioteca de Textos Universitários; 123). Tradução de: *Language, Truth and Logic*. ISBN 972-23-1401-7.
- BENJAMIM, Walter - (1916), *Sobre a Linguagem em geral e sobre a Linguagem Humana*. trad. port. de Maria Luz Moita. in BENJAMIM, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. pref. de T. W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. (Antropos; 21). Tradução de: *Über Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen*. ISBN 972-708-177-0. pp. 177-196.
- (1935), *Problemas da Sociologia da Linguagem*. trad. port. de Manuel Alberto. in (idem: pp. 197-229). Tradução de: *Zeitschrift für Sozialforschung*.
- (1936-1955), *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. trad. port. de Maria Luz Moita. in (idem: pp. 71-113). Tradução de: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.
- BERNHARD, Thomas – (1982), *O Sobrinho de Wittgenstein: Uma Amizade*. trad. port. de José A. Palma Caetano. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. (O Imaginário; 41). Tradução de: *Wittgensteins Neffe: Eine Freundschaft Suhrkamp Taschenbuch*. ISBN 972-37-0603-2.
- BLACKBURN, Simon - (1994), *Dicionário de Filosofia*. Coord. Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 1997. (Filosofia Aberta; 4). Tradução de: *The Oxford Dictionary of Philosophy*. ISBN 972-662-532-7.
- BLOOM, Harold - (1973), *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. trad. port. de Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 1991. Tradução de: *The Anxiety of Influence*. ISBN 972-9013-81-0.
- BOURRIAUD, Nicolas – 1989, *Joseph Kosuth, entre les mots*. *Artstudio: L'art et les mots*. Paris. ISSN 0767-8150. 15 (Hiver 1989) 94-103.

- BOUVERESSE, Jacques – 1997, Wittgenstein existe-t-il?. Magazine Littéraire. Paris. ISSN 0024-9807. 352 (1997) 34-37.
- 1986, Wittgenstein et L'architecture. in CLAIR, Jean. dir. - Vienne 1880-1938: L'apocalypse Joyeuse. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986. ISBN 2-85850-322-2. pp. 530-535.
- (1991), Wittgenstein reads Freud: The Myth of the Unconscious. trad. ing. de Carol Cosman. New Jersey: Princeton University Press, 1995. (New French Thought). Tradução de: Philosophie, Mythologie et pseudo-science: Wittgenstein lecteur de Freud. ISBN 0-691-02904-0.
- CACCIARI, Massimo – 1993, Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture. trad. ing. De Stephen Sartarelli; introd. de Patrizia Lombardo. New Haven and London: Yale University Press. ISBN 0-300-06304-0.
- CALVOCORESSI, Richard; HARTLEY, Keith – 2001, Vienna 1908-1918. in BLAZWICK, Iwona, ed. lit. - Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis. London: Tate Gallery Publishing Ltd, 2001. ISBN 1 85437 3447. pp. 225-246.
- CARRILHO, M. M., dir. ; SÀÁGUA, João, coord. – 1991, Dicionário do Pensamento Contemporâneo. Lisboa: Publicações Dom Quixote. (Dicionários Dom Quixote; 29). ISBN 972-20-0923-0.
- CAVELL, Stanley - (1979), The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy. 1.st ed. reimp. New York [etc.]: Oxford University Press, 1999. ISBN 0-19-513107-X.
- COMETTI, Jean-Pierre – 1992, Le Geste de L'architecte. La Part de L'œil: Wittgenstein et L'esthétique, Bruxelles, ISSN 0773-9532. 8 (1992) 19-32.
- 1997, Le Travail en Architecture. Magazine Littéraire. Paris. ISSN 0024-9807. 352 (1997) 56-58.
- 1998, La Maison de Wittgenstein. Paris: Presses Universitaires de France. (Perspectives Critiques). ISBN 2-13-049062-X.
- DANTO, Arthur – (1986), El Final del Arte. trad. esp. de Adolfo Gómez Cedillo. El paseante. Madrid. ISSN 1130-0388. 23-25 (1995) 28-54.
- DELACAMPAGNE, Christian, 1997 - Histoire d'un renoncement. Magazine Littéraire, Paris. ISSN 0024-9807. 352 (1997) 30-34.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix - (1972), O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia. trad. port. de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. (Peninsulares/especial; 41). ISBN 972-37-0181-2.
- (1991), O que é a Filosofia. trad. port. de Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa: Editorial presença, 1992. (Textos Universitários; 128). Tradução de: Qu'est-ce que la Philosophie? ISBN 972-23-1553-6.

- DEROSSI, Pietro - 1988, Un Architettura senza Parole? *Rivista di Estetica*, (s.l.) ISSN 0035-6212. 28:28 (1988) 13-23.
- DUCROT, Oswald - 1984, Dizível / Indizível. in GIL, Fernando. coord. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. vol. 2. (Linguagem / Enunciação), pp. 458-476.
- ELKINS, James - 1996, Between Picture and Proposition: Torturing Paintings in Wittgenstein's Tractatus. *Visible Language*, (s.l.) ISSN 0022-2224. 30:1 (Winter 1996) 73-95.
- ENGELMANN, Paul - 1967, *Letters from Ludwig Wittgenstein. With a Memoir*. Mc. Guinness, B. F. ed. trad. ing. de L. Furtmüller. Oxford: Basil Blackwell.
- FOUCAULT, Michel - (1966), *As Palavras e As Coisas*. introd. de Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira; trad. port de Isabel Dias Braga. Lisboa: Edições 70, imp. 1988. (Signos; 47). Tradução de: *Les Mots et Les Choses*.
- (1971), *A Ordem do Discurso*. trad. port. de Laura Fraga A. Sampaio. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997. (Filosofia; 7). Tradução de: *L'Ordre du Discours. Leçon Inaugurale au Collège de France Prononcée le 2 Décembre 1970*. ISBN 972-708-353-6.
- (1975), *Panopticism*. in LEACH, ed. lit. (1997:p. 356-367).
- (1982), *Space, Knowledge and Power*. in (idem: pp. 367-379).
- (1985/6), *Of other spaces: Utopias and Heterotopias*. in (idem: pp. 350-356).
- FRAMPTON, Kenneth - (1980), *Modern Architecture: A Critical History*. 3.rd ed. London: Thames and Hudson, 1992. ISBN 0-500-20257-5.
- 1996, *Adolf Loos: The Architect as Master Builder*. in SCHEZEN (1996: pp. 14-21).
- FUSCO, Renato de - (1964), *A Ideia de Arquitectura*. trad. port. de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1984. (Arte & Comunicação; 25). Tradução de: *L'idea di Architettura - Storia della Critica da Viollet-le-Duc a Persico*.
- GODMAN, Nelson – (1976), *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2.nd ed. Indianapolis [etc]: Hackett Publishing Company, Inc. [s.d.] ISBN 0-915144-34-4.
- (1978), *Modos de Fazer Mundos*. introd. de Carmo d'Orey; trad. port. de António Duarte. Porto: Edições Asa, 1995. (Argumentos). Tradução de: *Ways of Worldmaking*. ISBN 972-41-1560-7.
- GRÁCIO, Cristina – 1991a, *Ética*. in CARRILHO, M. M., dir. (1991: pp. 91-111).
- 1991b, *Ética da comunicação*. in (idem: pp. 113-118).

- HABERMAS, Jürgen - (1982), *Modern and Postmodern Architecture*. in LEACH, ed. lit. (1997: pp. 227-235).
- (1985), *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990. (Nova Enciclopédia; 1). Tradução de: *Der Philosophische Diskurs der Moderne*. ISBN 972-20-0811-0.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason, ed. lit. – 1998, *Art in Theory, 1815 – 1900 : An Anthology of Changing Ideas*. 1.st ed. reimp. Oxford, Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd. ISBN 0-631-20066-5.
- HEGEL, G. W. F. - (1820 - 1829), *Estética*. trad. port. de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. (Filosofia e Ensaios - In Folio). Tradução de: *Vorlesungen über die Ästhetik / G. W. F. Hegel*. ISBN 972-665-378-9.
- HEIDEGGER, Martin – (1954), *Building, Dwelling, Thinking*. in LEACH, ed. lit. (1997: pp. 100-121).
- (1949), *A Essência do Fundamento*. trad. port. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, imp. 1988. (Filosofia Contemporânea; 9). Tradução de: *Vom Wesen des Grundes*.
- (1962), *Que é uma coisa?* trad. port. de Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 1992. (Filosofia Contemporânea; 21). Tradução de: *Die Frage nach dem Ding*. ISBN 972-44-0749-7.
- (1977), *A Origem da Obra de Arte*. trad. port. de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, imp. 1990. (Filosofia Contemporânea; 12). Tradução de: *Der Ursprung des Kunstwerks*.
- (1989), *Língua de tradição e Língua técnica*. trad. port. de Mário Botas. Lisboa: Vega, 1995. (Passagens; 20). Tradução de: *Langue de Tradition et Langue Technique*. ISBN 972-699-449-7.
- HUME, David - (1748), *Investigação Sobre o Entendimento Humano*. trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, imp. 1998. (Textos Filosóficos; 2). Tradução de: *Essays Concerning the Human Understanding*. ISBN 972-44-0403-X.
- JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen - (1973), *Wittgenstein's Vienna*. 1.st ed. reimp. Chicago: Ivan R. Dee, Publisher, 1996. (Elephant Paperbacks; 208). ISBN 1-56663-132-7.
- KANT, Immanuel - (1781), *Crítica da Razão Pura*. trad. port. de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão; introd. de Alexandre Fradique Morujão. 2.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, imp. 1989. (Textos Clássicos). Tradução de: *Kritik der Reinen Vernunft*.
- (1793), *Crítica da Faculdade do Juízo*. trad. port. de António Marques e Valério Rohden; introd. de António Marques. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992. (Estudos Gerais – Clássicos de Filosofia). Tradução de: *Critik der Urteilskraft von Immanuel Kant*. ISBN 972-27-0506-7.

- (1798), O Conflito das Faculdades. trad. port. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993. (Textos Filosóficos; 37). Tradução de: Der Streit der Fakultäten. ISBN 972-44-0883-3.
- KENNY, Anthony - (1998), História concisa da Filosofia Ocidental. Lisboa: Temas e Debates, 1999. Tradução de: A Brief History of Western Philosophy. ISBN 972-759-169-8.
- KNEALE, William; KNEALE Martha - (1962), O Desenvolvimento da Lógica. trad. port. de M. S. Lourenço. 3.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991. (Manuais Universitários). Tradução de: The Development of Logic. ISBN 972-31-0532-2.
- KOSUTH, Joseph - (1989), Ludwig Wittgenstein et L'art du XXe S. in Borriaud, Nicolas. ed. lit. Galleries Magazine, (s.l.) ISSN 0767-0605. 34 (Dez-Jan. 1989-1990). 94.
- KRIPKE, Saul A. - (1982), Wittgenstein: On Rules and Private Language. 1.st ed. reimpr. London: Blackwell Publishers, 1999. ISBN 0-631-13521-9.
- LE RIDER, Jacques – 1997, Les couleurs: du scepticisme aux jeux de langage. Magazine Littéraire, Paris. ISSN 0024-9807. 352 (1997) 52-55.
- LEACH, Neil, ed. lit. – 1997, Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory. London, New York: Routledge. ISBN 0-415-12826-9.
- LEITNER, Bernhard – (1973), The Architecture of Ludwig Wittgenstein: A Documentation. London: Academy Editions, 1995. ISBN 1-85490-414-0.
- 1986, La Maison de Wittgenstein. in CLAIR, Jean. dir. - Vienne 1880-1938: L'apocalypse Joyeuse. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986. ISBN 2-85850-322-2. pp. 536-543.
- LOOS, Adolf - (1908a), Los superfluos. in OPEL, Adolf ; QUETGLAS, Josep, ed. lit. - Adolf Loos: Escritos I - 1897/1909. trad. esp. de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. Madrid: El Croquis Editorial, 1993. (Biblioteca de Arquitectura; 1). Tradução de: Die Überflüssigen. ISBN 84-88386-01-1/84-88386-03-6. pp. 332-334.
- (1908b), Degeneración cultural. in (idem: pp. 342-345). Tradução de: Kulturentartung.
- (1908c), Ornamento y delito. in (idem: pp. 346-355). Tradução de: Ornament und Verbrechen.
- (1910), Arquitectura. in OPEL, Adolf ; QUETGLAS, Josep, ed. lit. - Adolf Loos: Escritos II - 1810/1932. trad. esp. de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. Madrid: El Croquis Editorial, 1993. (Biblioteca de Arquitectura; 2). Tradução de: Architektur. ISBN 84-88386-01-1 / 84-88386-03-6. pp. 23-35.
- (1920), Arte y arquitectura. in (idem: pp. 159-161). Tradução de: Art et Architecture.
- (1924), Ornamento y educación. in (idem: pp. 214-219). Tradução de: Ornament und Erziehung.

- LUSTENBERGER, Kurt – 1994, Adolf Loos. Zurique: Artemis Verlag. (Studio Paperback). ISBN 1-874056-03-X.
- LYOTARD, Jean-François - (1984), *A Condição Pós-Moderna*. trad. port. de José Navarro rev. por José Bragança de Miranda. 2.ª ed. Lisboa: Gradiva, 1989. (Trajectos; 3). Tradução de: *La Condition Postmoderne*. ISBN 972-662-016-3.
- (1988), *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*. trad. port. de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1990. Tradução de: *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. ISBN 972-33-0761-8.
- MAN, Paul de – (1982), *A Resistência à Teoria*. trad. port. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, imp. 1989. (Signos; 48). Tradução de: *The Resistance to Theory*.
- MARQUES, António – 1987, *O Essencial sobre Metafísica*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, imp. 1987. (Essencial; 28).
- 1991, *Criticismo*. in CARRILHO, M. M., dir. (1991: pp. 57-65).
- 2001, *Wittgenstein Arquitecto. Um Ponto de Vista sobre a Relação entre a Filosofia e a Arquitectura*. *Jornal Arquitectos*. Portugal ISSN 0870-1504. 202 (Setembro/Outubro 2001) 46-48.
- MERLAU-PONTY, Maurice – (1960), *Sinais*, trad. port. de Fernando Gil. Lisboa: Minotauro, 1962. (Ensaio Minotauro). Tradução de: *Signes*.
- MONK, Ray – (1990), *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*. New York: Penguin Books, 1991. ISBN 0-14-015995-9.
- MORIN, Edgar - (1973), *O Paradigma Perdido: A Natureza Humana*. trad. port. de Hermano Neves. 5.ª ed. Lisboa: Publicações Europa - América, [s.d.]. (Biblioteca Universitária; 7). Tradução de: *Le paradigme perdu: la nature humaine*. ISBN 972-1-01721-3.
- MUKARÖVSKÝ, Jan - (1975), *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1990. (Imprensa Universitária; 20). ISBN 972-33-0011-7.
- MURPHY, John - (1990), *O Pragmatismo*. Porto: Edições Asa, 1993. (Argumentos). Tradução de: *Pragmatism*. ISBN 972-41-1129-6.
- NESBITT, Kate, ed. lit. – 1996, *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965 – 1995*. New York: Princeton Architectural Press. ISBN 1-56898-054-X.
- NIETZSCHE, Friedrich - (1873), *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*. trad. port. de Helga Hook Quadrado. in *Obras escolhidas de Nietzsche*. introd. de António Marques. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996. Tradução de: *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. ISBN 972-42-1298-X. vol.1. pp. 215-232.

- (1878), *O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo*. trad. port. de Teresa R. Cadete. in (idem: vol.1, pp. 7-172) Tradução de: *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*.
- (1882), *A Gaia Ciência*. trad. port. de Maria H. R. de Carvalho. in (idem: vol.3). Tradução de: *Die fröhliche Wissenschaft, «la gaya scienza»*. ISBN 972-42-1383-8.
- PADOVAN, Richard – 1999, *Proportion: Science, Philosophy, Architecture*. London: E & FN Spon. ISBN 0-419-22780-6.
- PAYOT, Daniel – 1982, *Le Philosophe et L'architecte*. Paris: Editions Aubier Montaigne. ISBN 2-7007-0290-5.
- PERELMAN, Chaïm - (1977), *O Império Retórico: Retórica e Argumentação*. trad. port. de Fernando Trindade e Rui Alexandre Grácio; introd. de Rui Alexandre Grácio. Porto: Edições Asa, 1993. (Argumentos). Tradução de: *L'empire Rhétorique*. ISBN 972-41-1128-8.
- PÉREZ-GOMEZ, Alberto - (1996), *Spaces in Between*. in SOLÀ-MORALES, Ignasi; COSTA, Xavier, dir. - *Present and Futures, Architecture In Cities*. Barcelona: Comitè d'Organizació del Congrés UIA Barcelona 96, [etc.], 1996. ISBN 89-89698-03-4. pp. 274-279.
- PUTNAM, Hilary - (1981), *Razão, Verdade e História*. trad. port. de António Duarte. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992. (Nova Enciclopédia; 36). Tradução de: *Reason, Truth and History*. ISBN 972-20-1015-8.
- 1988, *Lógica*. in GIL, Fernando. coord. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. vol. 13. (Lógica /Combinatória), pp. 11-71.
- QUINE, W. V. – 1995, *Filosofia e Linguagem*. trad. port. de João Sàágua e Rui K. Silva; org. e apresentação de João Sàágua. Porto: Edições Asa. (Argumentos). ISBN 972-41-1662-X.
- RAJCHMAN, John – 1998, *Constructions*. introd. de Paul Virilio. Cambridge, Mass. [etc.]: the MIT press. (Writing Architecture Series). ISBN 0-262-68096-3.
- REGUERA, Isidoro – 1992, *Introducción*. in WITTGENSTEIN, Ludwig. - *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona [etc.]: Paidós I.C.E. / U.A..B., 1992. (Pensamiento Contemporáneo; 22). ISBN 84-7509-807-X. pp. 9-56.
- RIBEIRO, António Sousa – 1988, *Para uma Arqueologia do Pós-Modernismo: A «Viena 1900»*. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa. ISSN 0870-7081. 6-7 (Março 1988) 137-146.
- RICOEUR, Paul - (1976), *Teoria da Interpretação: O Discurso e o Excesso de Significação*. trad. port. de Artur Marujão. Lisboa: Edições 70, 1987. (Filosofia Contemporânea; 2). Tradução de: *Interpretation Theory: Discourse and Surplus of Meaning*.
- RODRIGUES, Jacinto – (s.d.), *A arte e a arquitectura de Rudolf Steiner*. Porto: Livraria Civilização Editora.

- RODRIGUES, Maria João Madeira; SOUSA, Pedro Fialho de; BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira – 1996, *Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura*. 2.ª ed. rev. Lisboa: Quimera Editores, imp. 1996. ISBN 972-589-051-5.
- RORTY, Richard - (1989), *Contingência, Ironia e Solidariedade*. trad. port. de Nuno Fonseca. Lisboa: Editorial Presença, 1994. (Textos Universitários: Nova Série; 6) Tradução de: *Contingency, Irony and Solidarity*. ISBN 972-23-1759-8.
- SCHENKER, Christoph – 1989, Günther Förg. *Flash Art*. Milão. ISSN 0394-1493. 144 (1989) 66-70.
- SCHEZEN, Roberto – 1996, *Adolf Loos: Architecture 1903-1932*. New York: The Monacelli Press. ISBN 1-885254-13-X.
- SCHOPENHAUER, Arthur - (1818), *The World as Will and Representation*. trad. parcial in HARRISON, Charles, et al., ed. lit (1998: pp. 15-22) Tradução de: *Die Welt als Wille und Vorstellung*.
- STEINER, George - (1989), *Presenças Reais*. trad. port. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1993. (Biblioteca de Textos Universitários; 132). Tradução de: *Real Presences*. ISBN 972-23-1619-2.
- TAFURI, Manfredo - (1976a), *Teorias e História da Arquitectura*. trad. port. de Ana Brito e Luís Leitão. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988. (Biblioteca de Textos Universitários, 29). Tradução de: *Teorie e Storia dell'Architettura*.
- TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco (1976b), *Architettura Contemporanea*. Milano: Electa, reimpr.1992. (Storia dell'architettura). ISBN 88-435-2463-1.
- TOLSTOI, Leon - (1898), *What is Art?* trad. parcial in HARRISON, Charles, et al., ed. lit. (1998: pp. 814-821).
- TOURNIKIOTIS, Panayotis – (1991), *Adolf Loos*. trad. ing. de Marguerite McGoldrick. New York: Princeton Architectural Press, 1994. ISBN 1-878271-80-6.
- TSCHUMI, Bernard – 1996, *Some Urban Concepts*. in SOLÀ-MORALES, Ignasi; COSTA, Xavier, dir. - *Present and Futures, Architecture In Cities*. Barcelona: Comitè d'Organizació del Congrés UIA Barcelona 96, [etc.], 1996. ISBN 89-89698-03-4. pp. 40-43.
- VALÉRY, Paul - (1945), *Eupalinos, L'ame et la danse, Dialogue de L'arbre*. Paris: Gallimard, 1989. (Poésie). ISBN 2-07-030283-0.
- VATTIMO, Gianni - (1985), *O Fim da Modernidade: Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. trad. de Maria de Fátima Boavida. Lisboa: Editorial Presença, 1987. (Biblioteca de Textos Universitários; 88). Tradução de: *La Fine della Modernità: Nichilismo ed Ermeneutica Nella Cultura Post-Moderna*.
- (1996), *Acreditar em Acreditar*. trad. port. de Elsa Castro Neves. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998. (Religiões; 2). Tradução de: *Credere di Credere*. ISBN 972-708-376-5.

- VENTURI, Robert - (1966), *Complexity and Contradiction in Architecture*. 2.nd ed. reimp. New York: The Museum of Modern Art, 1992. ISBN 0-87070-282-3.
- VIRILIO, Paul – (1988), *La Machine de Vision*. 3.^{me} ed., [s.l.]: Éditions Galilée, 1992. (L'espace critique). ISBN 2-7186-0341-0.
- WIJDEVELD, Paul – (1993), *Ludwig Wittgenstein, Architect*. London: Thames and Hudson, 1994. ISBN 0-500-34129-X.
- WÖLFFLIN, Heinrich - (1886), *Prolégomènes à une psychologie de L'architecture*. introd. e trad. franç. de Bruno de Queysanne. [s.l.]: Editions Carré, 1996. (Arts & esthétique; 1). Tradução de: Prolegomana zu einer Psychologie der Architektur. ISBN 2-908393-35-2.
- YOUNÉS, Chris; MANGEMATION, Michel – 1996, *Le Philosophe chez L'architecture*. Paris: Descartes & C.ie. ISBN 2-910301-40-0.
- ZAERA, Alejandro – 1992, *Conversations with Rem Koolhaas, El Croquis*, Madrid, ISSN 0212-5683. 53 (Febrero – Marzo 1992) 6-31.
- ZUMTHOR, Peter – (1998), *Thinking Architecture*. trad. de Maureen Oberli-Turner. Basel [etc]: Birkhäuser, 1999. Tradução de: Architektur Denken. ISBN 3-7643-6101-8.

Obras de Ludwig Wittgenstein

- WITTGENSTEIN, Ludwig - (1922), *Tratado Lógico-Filosófico*. in WITTGENSTEIN, Ludwig - *Tratado Lógico-Filosófico - Investigações Filosóficas*. trad. port. e pref. de M. S. Lourenço; introd. de Tiago de Oliveira. 2.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. (Textos Clássicos). Tradução de: Tractatus Logico – Philosophicus, e de: Philosophische Untersuchungen. ISBN 972-31-0383-4. pp. 1-158.
- (1953), *Investigações Filosóficas*. in (idem: pp. 161-611).
- (1958a), *O Livro Azul*. trad. port. de Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70, imp. 1992. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea; 19). Tradução de: The Blue and Brown Books. ISBN 972-44-0842-6.
- (1958b), *O Livro Castanho*. trad. port. de Jorge Marques. Lisboa: Edições 70, imp. 1992. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea; 20). Tradução de: The Blue and Brown Books. ISBN 972-44-0849-3.
- (1961), *Notebooks 1914-1916*. G. H. von Wright; G. E. M. Ascombe. ed. lit. 2.nd ed. reimp. Chicago: The University of Chicago Press. 1984. ISBN 0-226-90447-4.
- (1967), *Fichas (Zettel)*. trad. port. de Ana Berhan da Costa. Lisboa: Edições 70, imp. 1989. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea; 11). Tradução de: Zettel.

- (1965), Conferencia de Ética. in WITTGENSTEIN, Ludwig - Ocasiones Filosóficas 1912 - 1951. Klagge, James C.; Nordmann, Alfred, eds. lit., trad. esp. de Ángel García Rodríguez. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. (Teorema, serie mayor). ISBN 84-376-1543-7. pp. 57-65.
- (1966), Aulas e Conversas. trad. port. de Miguel Tamen. Lisboa: Livros Cotovia, 1991. Tradução de: Wittgenstein's Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief. ISBN 972-9013-32-2.
- (1969), Da Certeza. trad. port. de Maria Elisa Costa. Lisboa: Edições 70, imp. 1990. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea; 13). Tradução de: On Certainty / Über Gewissheit.
- (1974), Philosophical Grammar. 1st ed. reimp. Oxford: Basil Blackwell, 1993. ISBN 0-631-11891-8.
- (1977), Anotações Sobre as Cores. trad. port. de Filipe Nogueira e Maria João Freitas. Lisboa: Edições 70, imp. 1987. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea; 4). Tradução de: Bemerkungen Über die Farben.
- (1980), Cultura e Valor. trad. port. de Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70, imp. 1996. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea; 22). Tradução de: Culture and Value. ISBN 972-44-0910-4.
- (1982a), Last Writings on the Philosophy of Psychology: Preliminary Studies for Part 2 of Philosophical Investigations. G. H. von Wright; Heikki Nyman. ed. lit. Chicago: The University of Chicago Press, imp.1990. vol.1. ISBN 0-226-90425-3.
- (1982b), Last Writings on the Philosophy of Psychology: The Inner and the Outer 1949-1951. G. H. von Wright; Heikki Nyman. ed. lit. London : Blackwell Publishers, 1990. vol.2. ISBN 0-631-18956-4.
- (1982c), Filosofia. Crítica. Revista do Pensamento Contemporâneo, Lisboa, Terramar. ISBN 972-710-034-1. 6 (1991) 3-20.

Publicações Electrónicas

- (1993) Wittgenstein and Absolute Truth. Ensaio disponível na YUSU (University of York Students' Union Essaybank): http://www.york.ac.uk/student/su/essaybank/philosophy/wittgenstein_and_absolute_truth.html
- BECK, Douglass – (s.d.), Aesthetics as a Game: Towards a Wittgensteinian Way of Thinking Texto electrónico em: <http://www.arch.wustl.edu/students/wittgenstein/aesthetics1.htm>

- MÄNTY, Jorma – (1985), *Principles of Architecture*. edição electrónica revista em 1997 disponível em: <http://www.tut.fi\units\arc\ays\jm\diss.html>. Publicado originalmente em: DATUTOP, No 7, *Journal of Architectural Theory*, Tampere University of Technology Department of Architecture, Tampere, Finland, 1985, ISBN 951-720-926-6.
- PERRY, John – (1964), *Davidson's Sentences and Wittgenstein's Builders*. Texto electrónico disponível em: <http://www.csli.stanford.edu/~john/APA/apa/apa.html>
- PETERS, Michael; MARSHALL, James – (s.d.), *Terry Eagleton: Wittgenstein as Philosophical Modernist (and Postmodernist)*. Texto electrónico disponível em: <http://faculty.ed.uiuc.edu/burbules/ncb/syllabi/Materials/Eagleton.html>
- SCHNEIDER, Hans Julius – (1997), *Wittgenstein and Postmodernism: Specifics*. Texto electrónico disponível em: <http://www.focusing.org/Schneider1.html>

Referências iconográficas

Capítulo 1

- 1 Ray Monk, Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius. New York, 1991, p. 110.
- 2 Magazine Littéraire. Paris.352 (1997) p.24.
- 3 imagem disponível em:
<http://www.lawrence.edu/fac/ryckmant/phil27syllabus.html>
- 4 imagem disponível em:
<http://www.mathematik.unimuenchen.de/~deiser/bd.html>
- 5 Paul Wijdeveld, Ludwig Wittgenstein, Architect. London, 1994.p. 50.
- 6 ibidem.
- 7 Iwona Blazwick, ed. lit., Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis. London: 2001. p. 245.
- 8 Magazine Littéraire. op. cit., p.30.
- 9 Paul Wijdeveld, op. cit., p.16.
- 10 idem, p. 47.
- 11 idem, p. 36.
- 12 idem, p. 62.
- 13 idem, p. 182.
- 14 idem, p. 106.
- 15 Planta a partir de Bernhard Leitner. Cf. Bernhard Leitner: The Architecture of Ludwig Wittgenstein: A Documentation. London, 1995.
- 16 idem, p. 43.
- 17 idem, p. 35.
- 18 idem, p. 12.
- 19 idem, p. 49.
- 20 ibidem.
- 21 idem, p. 36.
- 22 idem, p. 42.
- 23 idem, p. 41.
- 24 idem, p. 85.
- 25 idem, p. 86.
- 26 idem, p. 58.
- 27 idem, p. 59.
- 28 idem, p. 84.
- 29 ibidem.
- 30 idem, p. 55.
- 31 idem, p. 75.
- 32 idem, p. 74.
- 33 idem, p. 103.
- 34 idem, p. 65.

- 35 idem, p. 77.
- 36 idem, p. 76.
- 37 idem, p. 98.
- 38 idem, p. 66.
- 39 idem, p. 79.
- 40 idem, p. 81.
- 41 idem, p. 116.
- 42 idem, p. 119.
- 43 idem, p. 118.
- 44 idem, p. 111.
- 45 idem, p. 133.
- 46 ibidem.
- 47 ibidem.
- 48 Paul Wijdeveld, op. cit., p.133.
- 49 ibidem.
- 50 ibidem.
- 51 Bernhard leitner, op. cit., pp. 122 – 123.
- 52 Paul Wijdeveld, op. cit., p.154.
- 53 imagem disponível em:
<http://home.earthlink.net/~bwcarver/ludwig/wgallery.html>

Capítulo 3

- 54 imagem disponível em:
<http://www.unet.brandeis.edu/~teuber/schopenbio.html>
- 55 imagem disponível em:
<http://www.bdsweb.tripod.com/pic/mauthner.jpg>
- 56 imagem disponível em:
<http://www.gb.nrao.edu/~fghigo/fgdocs/early/images/hertz.jpg>
- 57 Kurt Lustemberger, Adolf Loos, Zurique, 1994, p. 21.
- 58 imagem disponível em:
<http://www.designandfun.com/stories.htm>
- 59 Kurt Lustemberger, op. cit., p. 28.
- 60 imagem disponível em:
<http://www.canecapovolto.kyuzz.org/karlkraus.htm>
- 61 Kurt Lustemberger, op. cit., p. 15.
- 62 Kokoschka (Grandes Pintores do Século XX).

- Madrid, Globus Comunicación SA. e Edições Polígrafa S.A., 1994, p.2. ISBN 84-8223-005-0.
- 63 Panayotis Tournikiotis, Adolf Loos. New York, 1994.p. 11
- 64 imagem disponível em:
<http://www.home.aone.net.au/think/kraus.html>
- 65 Iwona Blazwick, op. cit., p. 229
- 66 Panayotis Tournikiotis, op. cit., p. 8.
- 67 Kurt Lustemberger, op. cit., p. 18
- 68 idem, p. 25.
- 69 Panayotis Tournikiotis, op. cit., p. 118
- 70 idem, p. 119.
- 71 ibidem.
- Capítulo 4**
- 72 Kurt Lustemberger, op. cit., p. 75.
- 73 ibidem.
- 74 idem, p. 82.
- 75 idem, p. 27.
- 76 idem, p. 149.
- 77 idem, p. 154.
- 78 ibidem.
- 79 idem, p. 165.
- 80 idem, p. 162.
- 81 ibidem.
- 82 Paul Wijdeveld, op. cit., p. 38.
- 83 idem, p. 91.
- 84 ibidem.
- 85 idem, p. 205.
- 86 ibidem.
- 87 idem, p. 209.
- 88 ibidem.
- 89 idem, p. 89.
- 90 idem, p. 90.
- 91 idem, p. 93.
- 92 ibidem.
- 93 idem, p. 88.
- 94 idem, p. 102.
- 95 idem, p. 105.
- 96 ibidem.
- 97 idem, p. 13.
- 98 idem, p. 109.
- 99 ibidem.
- 100 idem, p. 107.
- 101 idem, p. 105.
- 102 idem, p. 117.
- 103 idem, p. 121.
- 104 idem, p. 153.
- 105 idem, p. 124.
- 106 Bernhard Leitner, op. cit., p. 93.
- 107 idem, p. 94.
- 108 Paul Wijdeveld, op. cit., p. 131.
- 109 idem, p. 152.
- 110 Bernhard Leitner, op. cit., p. 96.
- 111 idem, p. 97.
- 112 idem, p. 95.
- 113 ibidem.
- 114 Paul Wijdeveld, op. cit., p. 135.
- 115 Bernhard Leitner, op. cit., p. 92.
- 116 idem, p. 90.
- 117 Paul Wijdeveld, op. cit., p. 134.
- 118 idem, p. 140.
- 119 idem, p. 135.
- 120 Paul Wijdeveld, op. cit., pp. 167/176.
- 121 idem, p. 175.
- 122 idem, p. 120.
- 123 imagem disponível em:
<http://www.arch.wustl.edu/students/wittgenstein/images.htm>
- 124 ibidem.
- 125 Paul Wijdeveld, op. cit., p. 143.