

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**DANIEL PALA ABECHÉ**

**DA FORMA LÓGICA ÀS FORMAS DE VIDA: MÚSICA  
E LINGUAGEM EM WITTGENSTEIN**

**CURITIBA  
2020**

**DANIEL PALA ABECHE**

**DA FORMA LÓGICA ÀS FORMAS DE VIDA: MÚSICA  
E LINGUAGEM EM WITTGENSTEIN**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, como requisito parcial ao grau de Doutor em Filosofia.

Prof. Orientador: Dr. Bortolo Valle

**Curitiba**

**2020**

Dados da Catalogação na Publicação  
Pontifícia Universidade Católica do Paraná  
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR  
Biblioteca Central  
Luci Eduarda Wielganczuk – CRB 9/1118

A138d Abeche, Daniel Pala  
2020 Da forma lógica às formas de vida : música e linguagem em Wittgenstein /  
Daniel Pala Abeche ; orientador: Bortolo Valle. – 2020.  
178 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba,  
2020  
Bibliografia: f. 173-178

1. Wittgenstein, Ludwig, 1889-1951. 2. Linguagem e línguas – Filosofia.  
3. Música. I. Abeche, Daniel Pala. II. Pontifícia Universidade Católica do  
Paraná. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

CDD 20. ed. – 193



Pontifícia Universidade Católica do Paraná  
Escola de Educação e Humanidades  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia - *Stricto Sensu*

## ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE N.º 43 DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DE

**Daniel Pala Abeche**

Aos dezessete dias do mês de dezembro de dois mil e vinte, às treze horas e trinta minutos realizou-se por videoconferência a sessão pública do exame de Tese do doutorando **Daniel Pala Abeche** intitulada: DA FORMA LÓGICA ÀS FORMAS DE VIDA: MÚSICA E LINGUAGEM EM WITTGENSTEIN. A banca Examinadora foi composta pelos professores: Dr. Bortolo Valle, Dr. Léo Peruzzo Junior, Dr.<sup>a</sup> Mirian Donat, Dr.<sup>a</sup> Cristina Del Carmen Bosso, e Dr. Clóvis Salgado Gontijo Oliveira. Após a instalação dos trabalhos pelo presidente da banca, professor Bortolo Valle, o candidato fez uma exposição sumária da tese, em seguida procedeu-se à arguição pelos membros da banca e à defesa do candidato. Encerrada essa fase, os examinadores, em reunião reservada, apresentaram suas avaliações, tendo considerado o candidato **Aprovado** em sua defesa de tese conforme as notas e o conceito registrado abaixo. Após a proclamação dos resultados o presidente da banca **Confere** ao candidato o título de Doutor em Filosofia. Encerrados os trabalhos às 16 h 30 min., lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos membros da Banca Examinadora. Os avaliadores Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mirian Donat, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristina Del Carmen Bosso, Dr. Prof. Dr. Clóvis Salgado Gontijo Oliveira e Prof. Dr. Léo Peruzzo Junior, tiveram participação na banca de Defesa de Tese por videoconferência e estão de acordo com as notas e o conceito descrito.

MEMBROS DA BANCA	ASSINATURA	NOTA
Prof. Dr. Bortolo Valle – PUCPR (Presidente)		9,0
Prof. Dr. Léo Peruzzo – (PUCPR)	Participação por videoconferência	9,0
Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Mirian Donat – (UEL)	Participação por videoconferência	9,0
Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Cristina Del Carmen Bosso – (UNT)	Participação por videoconferência	9,0
Prof. Dr. Clóvis Salgado Gontijo Oliveira – (FAJE)	Participação por videoconferência	9,0
<b>MÉDIA FINAL</b>	9,0	<b>CONCEITO</b>
		A

**Prof. Dr. Cesar Candiotto**

Coordenador do Programa de Pós-Graduação  
em Filosofia – *Stricto Sensu*



Para minha filha Alice, cujo sentimento nutrido se conecta ao inefável.

## **AGRADECIMENTOS**

Este trabalho não seria possível sem o imprescindível apoio de meu orientador Prof. Bortolo Valle. Toda a minha gratidão às orientações, aos inestimáveis auxílios, aos diálogos inspiradores e a ser bússola para os momentos em que não encontrei o caminho durante estes 4 anos. Hoje, mais do que um professor que muito admiro, tornou-se um estimado amigo para a vida.

Agradeço também aos professores Leo Peruzzo Junior e Edimar Brígido pelas riquíssimas contribuições em minha banca de qualificação e pelos diálogos traçados durante o processo. E aos professores Jelson de Oliveira e Ericson Falabretti, pelas ótimas aulas, fundamentais para a minha imersão no universo filosófico.

Sou muito grato também ao amigo, que tanto inspira, Prof. Clovis Gontijo, tanto pelo convite a participar do GP “Mística e Estética” da FAJE, quanto pela influência de seu belíssimo trabalho em minha trajetória acadêmica.

Não posso deixar de mencionar os colegas professores da Escola de Belas Artes da PUCPR que foram cruciais nesta jornada pela partilha e diálogo, em especial, o querido amigo Fábio Feltrin e a grande parceira Viviane Kubo.

Meus mais sinceros agradecimentos, também, a dois grandes amigos que construí neste processo e que se tornaram parte fulcral no desenvolvimento desta tese: Alexandre Martins e Renato Santos.

E por último, mas especialmente, à minha esposa Bruna, por todo amor, suporte e parceria, você é luz em minha vida; e aos meus pais Miguel e Márcia, pelo apoio e amor incondicional, eu sou espelho de vocês, com muito orgulho.

Now I will do nothing but listen...  
I hear all sounds running together, combined,  
fused or following,  
sounds of the city and sounds out of the city,  
sounds of the day and night.

(Walt Whitman, Songs of Myself)



## Resumo

Esta tese sustenta que a música pode ser pensada em analogia com a linguagem a partir da filosofia de Wittgenstein, tanto aquela exposta no *Tractatus Logico-Philosophicus* quanto a presente nas *Investigações Filosóficas*, preservando suas particularidades e dialogando com as distintas perspectivas do autor nestes diferentes momentos. O filósofo austríaco apresenta em diversas ocasiões de sua trajetória intelectual breves reflexões que citam a música, sem esclarecimentos maiores ou aprofundamentos sobre tais passagens. Este trabalho analisa a música a partir de uma dupla perspectiva, tanto esclarecendo seu papel na filosofia de Wittgenstein, quanto a abordando a partir de seus escritos. Para tanto, a pesquisa inicia-se com a reflexão sobre a influência da *Viena fin de siècle* e de seus personagens no pensamento wittgensteiniano e como esta relação possibilita pensar uma estética vienense, assim como o impacto desta no *Tractatus*. Ainda em relação à primeira obra do filósofo, a análise contempla a possibilidade de se postular um formalismo musical a partir da noção de forma lógica da mesma maneira que a reflexão pode ser ampliada no que se refere à questão do inefável. Nas *Investigações Filosóficas*, assim como outros escritos pós-*Tractatus*, o estudo versa sobre como a arquitetura da significação defendida por Wittgenstein combate o essencialismo outrora almejado pelo filósofo e como este contexto possibilita uma reflexão sobre a música mais plural a partir das noções de jogos de linguagem, semelhanças de família, formas de vida e ver aspectos. Como consequência, defendemos a tese de que é possível, falar não só de “ver aspectos” como também de “ouvir aspectos”, quando nos debruçamos sobre os escritos tardios do filósofo. A partir deste itinerário, comprova-se que a música, presente nas duas principais obras de Wittgenstein aparece, primeiramente, sob o aporte da forma lógica e, posteriormente, é flexibilizada e externalizada pela perspectiva das formas de vida. E a tese aponta à possibilidade de um pensamento musical que acompanha o itinerário filosófico de Wittgenstein em suas reflexões sobre a linguagem, especialmente quando é esclarecida a premissa do filósofo de que compreender uma frase é similar a compreender uma melodia. Sustenta-se, finalmente, a importância e relevância da arte sonora tanto na filosofia wittgensteiniana quanto a possibilidade de problematizar a música em seus escritos.

**Palavras-chave:** Wittgenstein; Música; Linguagem; Forma lógica; Formas de vida; Ouvir aspectos.

## Abstract

This thesis maintains that music can be thought of in analogy with language on the basis of the philosophy of Wittgenstein, both that exposed in the *Tractatus Logico-Philosophicus* and that present in *Philosophical Investigations*, preserving its particularities and dialoguing with the different perspectives of the author at these different moments. The Austrian philosopher presents on several occasions of his intellectual trajectory brief reflections that cite music, without further clarification or details about such passages. This work approaches music from a double perspective, both clarifying the role of music in Wittgenstein's philosophy, and thinking about music from the philosopher's writings. To this end, the approach begins with a reflection on the influence of Vienna fin de siècle and its characters in Wittgensteinian thought and how this relationship makes it possible to think of a viennese aesthetic, as well as its impact on the *Tractatus*. Still in relation to the philosopher's first work, the approach contemplates the possibility of thinking about a musical formalism based on the notion of a logical form present in the work, and also, as the notion of the ineffable pertinent to the book can contribute to the reflection on music. In *Philosophical Investigations*, as well as other post-*Tractatus* writings, the approach deals with how the architecture of meaning defended by Wittgenstein combats the essentialism once sought by the philosopher and how this context allows a reflection on the most plural music from the notions of language games, family similarities, forms of life and seeing aspects. As a consequence, we defend the thesis of listening to aspects, related to the points addressed by the philosopher in his late writings. From this itinerary, it can be seen that music, present in the two main works of Wittgenstein, appears first under the contribution of the logical form and later is made flexible and externalized under the perspectives of life forms. And the thesis is consolidated by proving that there is a musical thought that accompanies Wittgenstein's philosophical itinerary in his reflections on language and by clarifying the philosopher's premise that understanding a phrase is similar to understanding a melody, we support the degree of importance and relevance of sound art both in Wittgensteinian philosophy and in the possibility of thinking about music from his writings.

**Keywords:** Wittgenstein; Music; Language; Logical form; Forms of life; Hear aspects.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

**AC – Aulas e conversas sobre psicologia, estética e fé religiosa**

**BB – Livro Azul**

**BBr – Livro Castanho**

**BF - Anotações sobre as cores**

**CE – Conferência sobre Ética**

**CV – Cultura e Valor**

**DC – Da Certeza**

**GF – Gramática Filosófica**

**IF – Investigações Filosóficas**

**NB - Cadernos 1914-1916**

**OF – Observações Filosóficas**

**RPP – Observações sobre a Filosofia da Psicologia**

**TLP – Tractatus Logico-Philosophicus**

**Z – Fichas (Zettel)**

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>1. CULTURA, ARTE E MÚSICA: UM OUTRO OLHAR SOBRE O PENSAMENTO DE WITTGENSTEIN</b> .....	<b>21</b>
1.1 A VIENA <i>FIN DE SIÈCLE</i> COMO PANO DE FUNDO PARA O PENSAMENTO WITTGENSTEINIANO. ....	23
1.2 A INFLUÊNCIA DA CULTURA VIENENSE NO <i>TRACTATUS</i> . ....	32
1.3 WITTGENSTEIN E A MÚSICA (O FILÓSOFO E OS COMPOSITORES). ....	41
<b>2. O <i>TRACTATUS</i> E A MÚSICA</b> .....	<b>54</b>
2.1 A MÚSICA NO <i>TRACTATUS</i> . ....	56
2.2 WITTGENSTEIN: UM FORMALISTA MUSICAL .....	65
2.2.1 A forma lógica .....	67
2.2.2 O formalismo musical .....	71
2.2.3 UM FORMALISMO APRIMORADO .....	82
2.3 A MÚSICA E O INEFÁVEL .....	92
<b>3. AS INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS E A MÚSICA</b> .....	<b>103</b>
3.1 O DESAFIO DAS <i>INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS</i> . ....	105
3.2 A POLIFONIA PRESENTE NAS <i>INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS</i> . ....	108
3.3 A DISCUSSÃO SOBRE O CARÁTER REPRESENTACIONAL DA LINGUAGEM E DA MÚSICA .....	115
3.3.1 Linguagem e representação .....	118

3.3.2 Wittgenstein e a crise da referencialidade.....	118
3.4 A ARQUITETURA DA SIGNIFICAÇÃO NAS <i>INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS</i> ...	123
3.4.1 A implosão conceitual das <i>Investigações Filosóficas</i> .....	124
3.4.2 Os jogos de linguagem.....	125
3.4.3 A terapia da linguagem: repetição e música.....	130
3.4.5 A significação está no uso: seguir regras .....	132
3.4.6 As semelhanças de família.....	135
3.5 INSTÂNCIAS ESTÉTICAS PÓS- <i>TRACTATUS</i> .....	137
3.6 O <i>MODO CORRETO</i> COMO ALTERNATIVA ESTÉTICA.....	143
3.7 O DISPOSICIONALISMO DO SUJEITO COMO CONDIÇÃO PARA A CONTEMPLAÇÃO ESTÉTICA.....	146
3.8 PENSANDO A MÚSICA A PARTIR DA ARQUITETURA DA SIGNIFICAÇÃO DAS <i>INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS</i> .....	151
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>169</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>173</b>

## INTRODUÇÃO

Wittgenstein afirma no quarto aforisma da GF que compreender uma frase é muito mais próximo do que compreender uma peça musical do que poderíamos imaginar. É notório o interesse fulcral que o filósofo nutre pela linguagem, assim como a influência que o autor exerce na reflexão sobre o tema no século XX. Logo, esta aproximação que Wittgenstein realiza da compreensão linguística com a compreensão musical, não só nos chama a atenção, como nos parece bastante relevante, mesmo que ainda pouco explorada.

Não é apenas esta aproximação entre música e linguagem, postulada entre os anos de 1931 e 1934, que é encontrada nos escritos de Wittgenstein, a temática perpassa toda a sua obra e apresenta-se como objeto de estudo amplamente fecundo, motivação especial para o desenvolvimento da presente tese.

Sabemos que a música como objeto de estudo a partir de Wittgenstein não obteve amplo interesse nas pesquisas em língua portuguesa e que a sua manifestação em trabalhos mais densos ainda é tímida em línguas estrangeiras. Reconhecemos também a pluralidade de análises a partir das obras do filósofo. O pensamento de Wittgenstein, organizado de forma aforística e densa, é fruto de complexas e diversas influências, que abarcam desde a física teórica de Hertz e Boltzmann, a lógica de Russel e Frege, o pensamento de Tolstoi e Schopenhauer, à diversidade cultural e às figuras da Viena *fin de siècle* e abrange concepções tão variadas e díspares quanto suas origens: a lógica, a epistemologia, a matemática, a religião, as cores, a ética e a psicologia são alguns dos exemplos de temas tratados pelo filósofo.

O *leitmotiv* desta tese, a música, não obteve notório destaque em sua obra, mas permeia seu pensamento em toda a trajetória filosófica que percorreu, e as questões sobre estética abordadas por Wittgenstein, especialmente, influenciou prolíficos nomes da filosofia da arte das gerações seguintes como Morris Weitz, Susanne Langer, Gary Hagberg, Richard Eldridge, Roger Scruton, Antonia Soulez e Stanley Cavell, para citar os mais reconhecidos. Abordagens sobre as artes e a música, aparentemente, apenas fagulham em suas obras centrais, mas figuram-se como elementos fundamentais nas

AC<sup>1</sup> e nos pensamentos expressos em CV<sup>2</sup>, inclusive, neste último, muitos comentários sobre música e compositores são tecidos e ainda permanecem ausentes de contundente reflexão, embora estes temas ocupem lugar de primeira grandeza na vida do filósofo.

A relação de Wittgenstein com a música e com a cultura não é casual, e muito menos supérflua. O filósofo austríaco, produto da rica cultura vienense *fin de siècle* e pertencente a uma família essencialmente musical não desejou e nem almejou subestimar a influência da música em sua vida e em sua obra. Embora escassa a análise, a relação da filosofia de Wittgenstein com a arte sonora não é só estreita, mas possibilita importantes relações, conexões e intercâmbios que superam o que está exposto em sua obra.

Convictos de que a música ocupa fundamental papel na filosofia do autor, formulamos o problema de pesquisa: é possível encontrar um pensamento musical em Wittgenstein consonante com a sua reflexão sobre a linguagem? Nossa hipótese é afirmativa. E este pensamento acompanha o itinerário crítico sobre a linguagem do filósofo não só de forma sincrônica, mas também compartilha do estatuto filosófico que é basilar às percepções de Wittgenstein sobre a linguagem. Defendemos, ainda, que não só é possível analisar a música no contexto da obra de Wittgenstein, esclarecendo apontamentos do filósofo sobre ela, como também é pertinente pensar a música a partir da filosofia do autor. E nossa tese sustentará estas duas premissas.

A música, inclusive, pode ser tomada como ponto de unidade na obra do filósofo. Influenciados pela tese de Valle (2003) de que é possível considerar o pensamento wittgensteiniano sob o vértice da ética, argumentamos que *pari passu*, a música é um elemento presente em toda a obra do autor, e que, mesmo que este realize intercâmbios em suas posições acerca da linguagem e do mundo, a música manifesta-

---

<sup>1</sup>Em 1938, Wittgenstein deu uma curta série de aulas sobre Estética a um pequeno grupo de estudantes, em Cambridge. O presente volume foi compilado por Cyril Barrett, SJ, a partir de notas tiradas nessa altura por três dos estudantes: Rush Rhees, Yorick Smithies e James Taylor. Estas notas foram ainda complementadas com notas acerca de conversas sobre Freud (a quem fora feita referência no curso sobre Estética) entre Wittgenstein e Rush Rhees e com notas respeitantes a algumas aulas sobre a fé religiosas.

<sup>2</sup>Livro composto por notas de Wittgenstein que abarcam diversos momentos do pensamento do filósofo, entre 1914 e 1951, organizadas por G. H. von Wright. Um vasto leque temático é abordado nestes escritos, incluindo a música, literatura, filosofia da cultura, história e questões religiosas.

se em seus escritos insistentemente, possibilitando abordagens convergentes com aquelas sobre a linguagem que o filósofo sustenta nos diferentes momentos de seu pensamento. A partir da música, então, defendemos que as ideias de Wittgenstein são expostas como em um movimento de pensamento, que modifica suas perspectivas, mas possui relações (mesmo críticas) umas em relação às outras. Mesmo quando abordarmos textos de seu pensamento posterior, o realizaremos amiúde mantendo o pano de fundo de seu pensamento inicial como ponto referencial para embasar suas novas concepções, como bem colocado na introdução das IF. Logo, esclarecemos, reconhecemos as perspectivas diferentes, e muitas vezes divergentes, de Wittgenstein em momentos diferentes de sua produção intelectual, mas abordaremos estas diferenças de forma positiva.

A música, então, como enxergamos na filosofia wittgensteiniana, também acompanha este movimento de pensamento do autor, manifestando-se de formas distintas em momentos diferentes, e persiste em suas reflexões, já presente em anotações de 1915 e ainda relevante em seus escritos no final da década de 1940.

Este movimento de pensamento, logo, é representado por momentos distintos e cruciais que serão analisados nesta tese. Primeiro, a melodia aparece como tautológica, em 1915; no *Tractatus*, a música é exceção à imposição do silêncio estético e se manifesta como a metáfora correta para Wittgenstein elucidar sua fundamental teoria pictórica da linguagem<sup>3</sup>, mas também pode ser pensada sob o vetor da inefabilidade, a partir de uma leitura positiva; e nas *Investigações Filosóficas*, amparada pela arquitetura do sentido erigida pela obra, a música, sob perspectiva pragmática, adquire contornos menos rígidos e apresenta pluralidade na escuta, proporcionando o embasamento para nossa tese de *ouvir aspectos*.

Doravante, nosso itinerário metodológico seguirá a jornada wittgensteiniana, partiremos pela sua perspectiva formalista, passaremos pela concepção inefável da música e posteriormente nos dirigiremos ao caráter pragmático da arte sonora, buscando

---

<sup>3</sup> Empreendemos toda ressalva ao definir pensamentos de Wittgenstein como “teorias”, entretanto, ao nos referirmos à premissa da linguagem como afiguradora do mundo, seguiremos a literatura dos comentadores de Wittgenstein (GLOCK, SCHMITZ, CHAUVIRÉ) que denominam tal fenômeno como teoria pictórica da linguagem ou teoria pictórica da proposição, por motivação metodológica.



uma apreensão deste fenômeno pautado na arquitetura da significação presente nas *Investigações Filosóficas*. Para tanto, faremos um segundo exercício epistemológico que acompanha este primeiro itinerário, tal exercício também ilustra o fluxo do pensamento wittgensteiniano, e conseqüentemente o movimento filosófico que é o caráter de externalização do sentido. Ou seja, concomitante à encarnação da música na práxis, consideraremos o movimento do interior para o exterior no ato de se deparar com uma obra musical. Logo o rumo do exercício é duplo, e o destino de nossa análise finda nestes dois ínterins: o pragmatismo do fenômeno e a exteriorização da significação.

Embora nosso escopo seja pautado pelo olhar musical através das lentes filosóficas, em nosso itinerário observaremos que a importância da música na vida de Wittgenstein se traduz em analogias fulcrais em seu pensamento, demonstrando que não só é possível defender uma tese sobre música a partir de Wittgenstein, mas também é válido observar como a música influencia o pensamento do autor, e esta segunda abordagem auxilia de forma imensurável nosso escopo principal.

Para compreender tanto a influência musical na filosofia wittgensteiniana, quanto os trajetos possíveis de um estudo sobre a música considerando a obra de Wittgenstein, como ponto de partida devemos adotar a metodologia do próprio filósofo: buscar eliminar os enfeitiçamentos da linguagem para apreender o fenômeno estudado. Tal empreendimento exige uma forma de ver próxima a do autor, jogando seus jogos de linguagem e compreendendo sua forma de vida. Há a necessidade de se revisitar o pensamento do autor e investigar suas concepções<sup>4</sup> estéticas para clarificar a análise musical de Wittgenstein.

Nesse caso, é imprescindível que tal pesquisa inicie considerando o fator osmótico entre vida e obra do filósofo para se alcançar os objetivos propostos. Gebauer (2013, p. 7), ao estudar os aspectos antropológicos<sup>5</sup> do pensador, admite o estímulo

---

<sup>4</sup> Ressaltamos aqui toda a cautela ao utilizar o termo “concepção” neste caso. Queremos aqui elencar as noções e gostos de Wittgenstein, buscar entender o que o autor valorizava como arte e tentar traçar um panorama da visão estética do filósofo, assim como elucidar a sua percepção sobre a própria estética como objeto de pesquisa.

<sup>5</sup> Gebauer defende um pensamento antropológico em Wittgenstein sob uma perspectiva amplamente filosófica, tomando como ponto de partida em sua análise, o que ele denomina de virada antropológica, ocorrida entre os anos de 1929 e de 1931, ao considerar a guinada no pensamento de Wittgenstein,

pautado na “[...] peculiar oposição entre o pensamento e a vida de Ludwig Wittgenstein e o espanto com o fato de ela ser tão pouco notada nas incontáveis interpretações de sua filosofia”; de forma similar, Valle enfatiza a relevância deste olhar duplo: “em Wittgenstein, a obra é fruto da vida. Somente uma compreensão das circunstâncias da vida pode iluminar as circunstâncias da obra” (2003, p.29). Tal posicionamento atinge o status de condição *sine quan non* para alcançarmos o objetivo proposto pela presente pesquisa, afinal, o trabalho filosófico de Wittgenstein forma uma unidade produtiva indissociável com o curso de sua existência. Somos cautelosos neste aspecto, e compreendemos que esta tese não deve ser reduzida a uma abordagem biográfica, por isso mesmo, este caráter será abordado brevemente e com o intuito apenas introdutório para embasar de forma consistente nossa pesquisa, já que é fator elementar para desenvolvê-la com sucesso e sustentar as abordagens subsequentes.

Diante do exposto, nosso trabalho apresenta três capítulos que buscam analisar como a música se manifesta nos escritos de Wittgenstein e como ela se relaciona com a linguagem nas diferentes perspectivas do filósofo, incorporando o que denominamos de um movimento de pensamento do autor.

O primeiro capítulo, introdutório, contextualizador e o único que, brevemente, considera aspectos biográficos de Wittgenstein, inicia explorando a relação do filósofo com a cultura vienense e com os seus personagens, a fim de introduzir o interesse de Wittgenstein pela cultura e pelas artes, e explorando a importância destas relações, que permaneceram no limbo durante décadas, ofuscadas pelo interesse primordial pelas teses lógicas e analíticas do autor. Neste capítulo, de forma mais genérica, trataremos algumas discussões suscitadas pelo *Tractatus* em relação à estética e buscaremos demonstrar suas relações com uma possível abordagem estética erigida na Viena *fin de siècle*. Após a demonstração da relação de Wittgenstein com esta abordagem, elencaremos alguns de seus escritos relacionados à música, mais especificamente relacionados aos compositores alemães e austríacos, com o intuito de compreender o próprio gosto de Wittgenstein e elucidar sua crítica à música. Finalizamos o capítulo, iniciando uma discussão que relaciona a música à linguagem. Importante alertar que

---

pautada em uma análise mais pragmática em oposição à teoria pictórica da linguagem previamente defendida.

neste capítulo o objetivo é alcançar uma visão sinóptica sobre as artes e a música nos escritos primeiros wittgensteinianos. Nosso intuito é o de contextualizar o leitor em uma abordagem da filosofia de Wittgenstein relacionada com aspectos culturalistas, com a arte, e conseqüentemente, com a música, e reconhecemos que estas relações podem gerar estranheza para um determinado público. Este primeiro capítulo, caleidoscópico, é o ponto de partida para se pensar a música com maior profundidade nos dois capítulos subsequentes.

No segundo capítulo, aprofundamos a relação entre linguagem e música a partir da perspectiva do TLP. Iniciamos mostrando que a música é exceção ao silêncio tractatiano, pois não só aparece nos escritos prévios à obra, como se manifesta em momentos fulcrais do texto inaugural de Wittgenstein. Abordamos então a questão da música na fase inicial de sua produção intelectual, e defendemos que Wittgenstein, além de ser um formalista da linguagem, é um formalista musical, ao considerar que a melodia é tautológica e ao relacionar a estrutura do fenômeno musical à forma lógica que coordena, por sua isomorfia, a realidade e a linguagem. Para aprofundar esta discussão, recorreremos ao próprio debate sobre o formalismo musical, evocando a teoria formalista de Hanslick e o formalismo aprimorado de Schoenberg e Susanne Langer. Sobre esta última, demonstramos, inclusive a influência do formalismo tractatiano em sua tese. Finalizamos o capítulo ao relacionar o caráter emocional da teoria de Langer que culmina na inscrição do tempo na música com o pensamento convergente construtivista de Schoenberg e Wittgenstein. Finalizamos discutindo o estatuto inefável da estética na obra inaugural de Wittgenstein abordando a visão negativa difundida da estética na obra e a criticando, defendendo que o místico no *Tractatus*, ao ser relegado ao silêncio, não é consequência de sua insignificância, mas, ao contrário, assim o é por adquirir estatuto de alta importância. Nesta última análise, elencaremos um diálogo entre Wittgenstein e Jankélévitch.

No terceiro e último capítulo, o mais longo da tese, a abordagem é essencialmente pautada pelas IF e pelas declarações de Wittgenstein sobre música encontradas em escritos contemporâneos a esta obra. Neste interim, realizaremos uma análise de como a arte adquire novas possibilidades de reflexão a partir do pensamento maduro do filósofo. Mostraremos que a estética adquire caráter antiessencialista, como

uma crítica negativa à ontologia do belo, e também busca combater à concepção causal, de caráter psicológico. Ao acompanhar o movimento do pensamento de Wittgenstein, encontramos uma saída mais plural para a forma musical, ao expandi-la e possibilitar outras perspectivas outorgadas pela arquitetura da significação erigida a partir da noção de jogos de linguagem. Logo, a forma lógica se abstrai perspectiva e fluidamente, mas ainda sendo forma, em forma de vida. Deste modo, a forma da música adquire silhueta menos estreita e contornos menos rígidos, ela alinha-se de maneira imbricada à cultura e o reconhecimento musical se dá a partir dos jogos de linguagem e de suas semelhanças de família. Outras duas teses fundamentais das IF também serão contempladas a fim de suscitar questões para a reflexão sobre a experiência musical e a sua significação. A primeira é da crítica à linguagem privada, que será fulcral para a discussão sobre o caráter externalizante da música, e da crítica à noção vigente de que a significação da música adquire necessariamente um caráter interno, privado e introspectivo. Aqui defenderemos uma perspectiva pragmática antipsicologizante, amparados por Wittgenstein, de que a música, assim como a linguagem, apresenta um caráter morfológico e se manifesta contiguamente, e não causalmente. A segunda reflexão é pautada em uma tese que apresenta em seu bojo o caráter estético por excelência, que é a noção de *ver aspectos*. Em nossa tese, ela será o ponto de partida do que chamaremos de *ouvir aspectos* e relacionar-se-á com as diversas nuances apreciativas que a música possibilita, baseadas tanto no modo de se ouvir música, quanto no conhecimento musical de quem ouve música. Neste momento, questões como o disposicionalismo, ou seja, a disposição para a ação e para a escuta, e a vivência e a experiência se apresentarão como fundamentais para ampliar tal discussão e auxiliar na noção de perspectivismo musical a ser debatido. Estes pontos são possíveis somente pelo alargamento da noção de estrutura encontrada em Wittgenstein em seu pensamento posterior ao do *Tractatus*, logo, coexistem com a forma de vida e superam em determinada medida a noção anterior da forma lógica. Contemplaremos neste capítulo, de forma geral, uma aproximação que Wittgenstein faz entre música e linguagem, ao afirmar que compreender uma frase é análogo ao compreender uma melodia.

Nossa tese, logo, enseja a música como objeto reflexivo a partir da filosofia de Wittgenstein, que demonstra não só o apreço pela mesma, mas também manifesta em

diversos momentos de seu trabalho reflexões sobre a arte sonora, o que configura, segundo nossa pesquisa, um pensamento musical em movimento, que, assim como a linguagem, não se solidifica, mas apresenta caráter construtivo e não teleológico, ou seja, não definitivo.

## CAPÍTULO 1

### CULTURA, ARTE E MÚSICA: UM OUTRO OLHAR SOBRE O PENSAMENTO DE WITTGENSTEIN

A música, em sua peculiaridade, sob a alcunha de um termo tractatiano, e de antemão apresentando sua proximidade com a obra de Wittgenstein, é a mais inefável das artes. Em uma abordagem preliminar, conclui-se brevemente que sua forma e seu conteúdo são indissociáveis e ambos inapreensíveis fisicamente, fato que a liga ao estatuto da inefabilidade como nenhuma outra arte.

A música difere da pintura em que a moldura delimita o que está ali exposto; esta se mostra diante de nós e pode ser tocada, revisitada com os olhos, assim como a arte plástica ou as artes cênicas. Abarcada por Platão sob a alcunha ético-política<sup>6</sup>, a música ao implicar construtivamente tanto na moral, quanto na nação, configura-se publicamente, uma premissa que posteriormente modificar-se-á ao conquistar o estatuto da interioridade, do caráter privado. Anteriormente, em Pitágoras, já se iniciava a relação filosófica que a música sempre apresentaria na história do pensamento ocidental.

Para Schopenhauer, a música exprime a mais alta filosofia numa linguagem que a razão não compreende e em seu modelo hierárquico de valoração da arte, a música ocupa o topo (2001). Nietzsche afirmou em *Crepúsculo dos ídolos*, categoricamente, que sem a música, a vida seria um erro. A relação entre estes filósofos alemães com a música é evidente e amplamente explorada, entretanto, poucos filósofos possuíram uma relação tão estreita com a música como Ludwig Wittgenstein.

Tal relação apresenta origens parentais. Não só a própria residência dos Wittgenstein era palco para inusitadas visitas, “o domínio do salão de música dos Wittgenstein estendia-se aos grandes nomes da época, compositores, maestros, como

---

<sup>6</sup> Em *O Banquete*, Platão considera as diferentes harmonias e ritmos musicais adequados ou inadequados para serem apreciados nas musicalizações na cidade. Por exemplo, a harmonia lídiana aguda era considerada triste, desta forma não deveria ser utilizada em composições, pois os soldados, ao necessitarem de vigor e entusiasmo, não deveriam ser influenciados por tal harmonia.

Gustav Mahler ou Bruno Walter” (CHAUVIRÉ, 1991, p. 22), como o dom musical e o gosto pelas artes sonoras estava enraizado nos membros da família. Sua mãe Leopoldine era uma exímia pianista, e tais dons foram transmitidos sobretudo a Paul, irmão mais velho de Ludwig. O *Concerto para mão esquerda*, de Ravel foi escrito para Paul, após este ter perdido o braço direito na guerra de 1914. Sua família era muito ligada aos Schumann e a Brahms. Ou seja, a música era elemento de destaque na forma de vida de nosso filósofo.

Os Wittgenstein eram uma abastada família de ascendência judaica, altamente influente em Viena, com altíssimo nível cultural. O pai de Ludwig, Karl, magnata da indústria siderúrgica era um mecenas entusiasta das belas artes. Aparentemente, apreciadores de estéticas vanguardistas, a exceção era em relação à música, cujo gosto de Karl, e conseqüentemente da família, era mais conservador. Uma hipótese para tal condição é justamente a de que os Wittgenstein vivenciavam de fato a música, tanto a sua apreciação, quanto a prática. Conforme vemos em Janik, Toulmin (1991), a arte era muito valorizada em Viena, e os Wittgenstein eram bastante esnobes. Karl, principalmente por apoiar o mecenato, demonstrava uma visão mais vanguardista às artes em geral, talvez por manter uma relação mais distante da práxis dessas artes, uma relação focada mais em renome e retorno financeiro, por ser um patrocinador do que de fato pelo interesse de compreensão e execução; enquanto que a música era predominante na *forma de vida* da própria família, ocupando dentro dela, um lugar de destaque, logo admitindo uma relação muito mais estreita e orgânica.

O pai de Ludwig demonstrava uma seriedade ética em relação à arte que a família de fato vivenciava - no caso, a música - próxima à própria concepção ética tractatiana<sup>7</sup>, uma consequência do rigor moral que Wittgenstein herdou de Weininger, a qual JANIK (1985, p. 71, *tradução nossa*) vê uma interpretação do categórico moral kantiano: “ o homem moral é o homem que age unicamente em nome do dever”; aparentemente sobre a música, o gosto não poderia ser flexível, a arte musical era vivenciada com uma seriedade ética ímpar pelos Wittgenstein.

---

<sup>7</sup> No *Tractatus*, um rigor ético norteia o pensamento de Wittgenstein, que exemplifica a práxis da ética filosófica, ou seja, o não distanciamento entre o dizer e o fazer. Exemplo clássico é o silêncio de Wittgenstein, após finalizar o *Tractatus*.

O gosto conservador pela música, ou seja, o deslumbre pelos estilos musicais não vanguardistas, vai influenciar fortemente o jovem Wittgenstein, cuja família era apaixonada pela música romântica e apreciava em grande escala a música clássica. Para Wittgenstein, imerso neste contexto, a música parava em Brahms, e seu compositor favorito era Schubert (CHAUVIRÉ, 1989), fator que denota claramente uma característica anacrônica no gosto musical do filósofo vienense.

Diante destas explanações preliminares, propomos uma abordagem a partir de um contexto maior de influência no pensamento de Wittgenstein (a cultura da Viena *fin de siècle*) ao abarcar elementos tão plurais quanto díspares na composição caleidoscópica que estrutura a diversidade de abordagens na obra do filósofo. Conseqüentemente, veremos como, a partir deste cenário, é possível uma abordagem sobre as artes embasada em diferentes escritos, em distintos momentos do pensamento do autor. E a partir desta preleção, demonstraremos como a música, dentre as possibilidades artísticas, ocupa um lugar privilegiado não só na vida, mas também nas reflexões do autor.

## 1.1 A VIENA *FIN DE SIÈCLE* COMO PANO DE FUNDO PARA O PENSAMENTO WITTGENSTEINIANO.

Wittgenstein é um crítico sagaz, perspicaz, inquieto e angustiado em resolver os problemas filosóficos que assolam sua existência. Justamente por ser produto do efusivo contexto político e cultural que abrange o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, o pensamento wittgensteiniano apresenta ressonâncias deste contexto que não podem ser ignoradas, mas que perduraram durante algum tempo no umbral do esquecimento ou da subestimação. Nosso objetivo, neste interim, é justamente resgatar características, elementos e teses relacionadas a este contexto e demonstrar como elas culminam nas posições filosóficas que Wittgenstein assume. Alertamos que, embora esta abordagem apresente aspectos biográficos e históricos, estes são considerados apenas como elementos de contextualização ou são contemplados por introduzirem fatores relevantes para as análises filosóficas deles procedidas.



O cenário cultural vienense efervescente e as diversas influências, tanto intelectuais quanto familiares, no pensamento do filósofo contribuem fundamentalmente para unir os elementos que formam o prisma paradoxal e culturalmente anacrônico que é o pensamento wittgensteiniano, e este será o início de nosso itinerário, um ponto de partida necessário para contextualizar a origem do interesse de Wittgenstein pelas artes.

Se a lógica foi imprescindível para o pensamento central do TLP, a participação de Wittgenstein na I Grande Guerra parece ter contribuído enormemente para as reflexões que compõem as últimas páginas da obra. No fronte, além de encarar a possibilidade de morrer,<sup>8</sup> o que resultou em reflexões éticas e religiosas que transcendiam o escopo da obra inaugural do pensador, Wittgenstein leu Tolstoi, Dostoiévski, Schopenhauer e Kierkegaard, o que conferiu ao *Tractatus* pensamentos outros que não seriam conhecidos caso a obra fosse finalizada em 1916, como previamente planejado. Recorremos à Monk para sustentar a posição de que se Wittgenstein não participasse da guerra, a obra “conteria tudo que o *Tractatus* agora contém – exceto as observações do final do livro sobre ética, estética, a alma e o significado da vida” (MONK, 1995, p. 134). Ou seja, a reflexão sobre o inefável é consequência de uma experiência muito pessoal de um combatente na Guerra. Tal fato confere ao TLP uma abordagem que transcende essencialmente a lógica, cuja percepção inicial da obra pode apontar para este rumo.

Além deste fator, crucial para a aparição de reflexões que tocam –mesmo que delicadamente – no teor estético<sup>9</sup>, devemos considerar também o fundamental contexto como inspiração para a produção da primeira obra de Wittgenstein que é a *Viena fin de siècle*, conturbado cenário político-social, onde desenvolve-se uma das mais produtivas e proeminentes culturas da história ocidental.

---

<sup>8</sup> Conforme encontramos nos *Cadernos 1914-1916* (Wittgenstein): “O medo diante da morte é o maior sinal de uma vida falsa, ou seja, de uma vida ruim”

<sup>9</sup> Compreendemos como “estética” aqui, a noção de valores que se equaliza à ética no *Tractatus*. De qualquer forma, a maneira como Wittgenstein se refere à “estética” no decorrer de seu exercício intelectual, mas principalmente nos escritos sobre *Estética, psicologia e fé religiosa*, remete ao aspecto valorativo da arte, ao julgamento da obra de arte. Reconhecemos a polêmica utilização do termo desde Baumgarten (1750), até suas diversas outras possibilidades. Entretanto, este não é nosso ponto de discussão, e considerarmos que, para Wittgenstein, estética e filosofia da arte são sinonímicas, como percebemos em suas abordagens ao se referir ao termo.

Vida e obra de Wittgenstein compõem um itinerário de clareza paradoxal, expressam uma *Klarheit* dramática, resultado de uma experiência que oscila entre o desejo de uma utopia a inaugurar um tempo de segurança – mais do que isso, de liberdade – e uma espécie de fascínio pela decadência, ambiente com traços apocalípticos, produtores dos acontecimentos que culminaram na primeira e na segunda guerra mundial. Foi nessa ambiguidade da vida cultural vienense, época *sortie des ses gondes*, como identifica K. Kraus (1990, p. 177), que Wittgenstein recolheu o material pra compor sua primeira obra: o *Tractatus logico-philosophicus* (VALLE, 2012, p. 165).

Estes paradoxos sociais e culturais, como citados acima (ambiguidade da vida cultura vienense), que acometeram Viena, também, claramente contaminaram o modo de ver o mundo de forma complexa e difusa, e é neste cenário em que Wittgenstein inicia seu percurso reflexivo, como um homem de seu tempo, embora crítico à cultura contemporânea, mas ciente dos problemas e questões de sua época, e mais especificamente, como um produto do fervor cultural de uma Viena em vigorosa transformação.

A abordagem do *Tractatus*, entretanto, sob a ótica da cultura, é uma perspectiva bastante contemporânea. Análises culturalistas– especialmente sobre a estética- já haviam sido feitas, entretanto, não figuraram durante considerável tempo como escopo de reflexão do pensamento de Wittgenstein. O que persistiu durante praticamente todo o século XX foi o caráter lógico, estudado e disseminado – mesmo que divergente em diversos pontos do pensamento do autor do *Tractatus* – pelo Círculo de Viena e pelo neopositivismo lógico decorrente deste movimento.

Para nossa tese, é imprescindível compreender como este momento histórico nomeado de Viena *fin de siècle* e algumas de suas personagens influenciaram o pensamento de Wittgenstein. Tilghman (1991) considera que o grande equívoco realizado pelos primeiros comentadores de Wittgenstein foi o desconhecimento sobre a *pessoa* Wittgenstein, o contexto cultural em que estava inserido, seus interesses pessoais e o grande valor que o autor atribui às atividades artísticas. Apenas após diversos textos e correspondências publicados foi possível verificar que figuras vienenses como Kraus, Mauthner e Musil tiveram profunda influência no pensamento do filósofo.

Para embasar esta análise, em um primeiro momento, é fundamental compreender como o cenário vienense do final do século XIX e do início do século XX apresenta reflexões que geram uma perspectiva estética de primeira importância. Em Viena, a crescente política liberal encerra a luta contra o barroco em suas manifestações aristocratas e absolutistas, desta forma, “[...] novos grupos sociais passaram a reivindicar a participação política: os camponeses, os artesãos e operários urbanos, e os povos eslavos” (SCHORSKE, 1989, p. 27), de modo que os intelectuais austríacos iniciam uma crítica relacionada à cultura do liberalismo que tinha surgido e o que, em toda a Europa, eclodiu como um movimento de retraimento social na busca da arte pela arte, em Viena a arte “[...] reivindicava a fidelidade de uma classe praticamente inteira, à qual pertenciam os artistas” (SCHORSKE, 1989, p. 30), a arte tornou-se o caminho da inclusão, e adquiriu *status* social fundamental.

A vida da arte, diante de tal contexto, tornou-se um híbrido da vida em si, da vida da ação, da vida pragmática. E este fenômeno teve ressonâncias ainda mais complexas, na medida em que a clausura social resultava na valorização da arte como redentora, constituída de sentido, ou seja, na Viena *fin de siècle*, podemos considerar a arte como *telos*.

Conclui-se, a partir deste cenário, que o *Tractatus* é fruto de um meio cultural específico (JANIK; TOULMIN, 1991) e que este meio cultural não permite ser subestimado, e uma figura central neste contexto e nosso ponto de partida para compreender melhor esta complexidade cultural austríaca é o jornalista e escritor Karl Kraus<sup>10</sup>, cujo trabalho teve ecos sobre incontáveis artistas e intelectuais que viviam em Viena no final do século XIX<sup>11</sup>. O que se iniciou como uma crítica cultural promovida por

---

<sup>10</sup> Karl Kraus, jornalista, cartunista, ensaísta e poeta vienense valorizava enormemente as artes, em especial a literatura, o teatro e a música, e foi através destas que buscou expor a hipocrisia vigente em sua cidade (julgava a honestidade artística como o fator mais importante da vida). Kraus criou o antijornal *Die Fackel* para expor a corrupção e realizar provocações na sociedade vienense; polêmica e sátira tornaram-se armas para desviar os homens de tudo o que é superficial e corrupto; buscava uma regeneração da cultura (JANIK, TOULMIN, 1991; SCHORSKE, 1989).

<sup>11</sup> Como oportunamente colocam Janik e Toumin (1991, p. 98): “Esse fator precisa estar em mente quando descobrimos que toda uma gama de criações intelectuais e artísticas, que vão desde a música de Arnold Schoenberg até a arquitetura de Adolf Loos - e incluindo até, à sua maneira, o *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein - estavam íntima e conscientemente relacionadas com a crítica da linguagem e da sociedade conduzida por Karl Kraus, podendo considerar-se até extensões daquela”.

Kraus rapidamente tornou-se uma crítica radical da linguagem proposta por Fritz Mauthner. Consideramos de grande importância analisar este fenômeno e relacioná-lo com o pensamento de Wittgenstein, deste modo abordaremos a crítica cultural de Kraus e a crítica da linguagem de Mauthner e analisaremos suas relações com o pensamento tractatiano de Wittgenstein, na sequência.

Kraus julgava a honestidade e a verdade artística como os fatores mais importantes da vida, fatores estes que ecoarão na vida e na obra de Ludwig Wittgenstein. Polêmica e sátira tornaram-se armas para desviar os homens de tudo o que é superficial e corrupto, por isso, Karl utilizava de ambas abundantemente. O jornalista, admirador confesso de Schopenhauer (VITALE, 2012), buscava exaustivamente por uma regeneração da cultura.

Uma sociedade, de fato, moral era a preocupação de Kraus, como podemos ver na seguinte análise: “para o vienense, nada era mais importante do que as artes, especialmente a literatura, o teatro e a música, e seus gostos nessas áreas refletiam (na opinião de Kraus) a duplicidade moral que prevalecia em toda a sociedade” (JANIK, TOULMIN, 1991, p. 67).

Kraus, em um exercício tanto nietzscheano quanto spengleriano<sup>12</sup>, buscava uma regeneração da cultura e um retorno à moralidade de outrora, aos valores que ele considerava de “origem”, e realizava tal feito, de forma crítica, através de polêmicas, sátiras e aforismos. O jornalista manifestava-se comumente com um grande descontentamento em relação ao período histórico que se encontrava. Para Kraus, a Viena do início do século XX sucumbia a um problema que só superficialmente era político, mas essencialmente era um problema de espírito, por isso considerava a sátira a forma ideal para atingir o espírito das pessoas, pois para o jornalista a sátira desnuda a linguagem de seus atributos falsamente morais, e o que resta é, de fato, a inconveniente verdade.

Ao considerar a austeridade moral de Kraus, não é dificultoso imaginar que sua abordagem ética é muito próxima de sua concepção estética, e, sobre tal tópico,

---

<sup>12</sup> O historiador e filósofo Oswald Spengler realizou uma crítica aos rumos da cultura e da civilização, em tom pessimista, em sua obra *O declínio do Ocidente* (1918). O autor se opunha a um desenvolvimento histórico linear otimista, para ele, a sociedade ocidental havia completado o seu percurso histórico, findando o seu ciclo vital e direcionando-se para um aniquilamento.

Janik e Toumin realizam uma abordagem bastante esclarecedora, primeiro trazendo o próprio relato de Kraus (JANIK, TOULMIN, 1991, p.83): “Uma verdade inartística sobre um mal é em si mesma um mal. A verdade deve ser valiosa em si e por si. Então, resigna-se a conviver com o mal e aflige-se com o fato de existir” e depois concluindo com a síntese: “Para Kraus, a “arte imoral” era a negação da arte, assim como a “feia verdade” era falsidade”.

Podemos inferir que o jornalista vienense em sua busca incessante pela virtuosidade da moral, elegeu os valores estéticos à primeira instância e os abordou de forma indissociável dos preceitos éticos. Entretanto, um importante ponto merece destaque na concepção valorativa de Kraus, a de que essa distingue-se do factual, ou seja, a distinção entre o que contempla a esfera dos valores e o que é inerente a esfera dos fatos é um notável elemento que não possibilita um aprofundamento epistemológico de uma crítica da cultura krausiana de fato. É possível notar já diversas convergências com o exposto por Wittgenstein em sua filosofia tractatiana, e, assim como nosso filósofo, Kraus abordou a linguagem em suas reflexões e considerava esta não como um meio de comunicação mas antes como um método utilizado para revelar conexões mentais, uma vez que “toda ideia é parte do mundo real e como tal é dividida em partes da fala como que por meio de um prisma de percepção quantitativa” (GOEHR, 1985, p. 65).

Ao ingressar no liame da linguagem, entretanto, devemos considerar a posição de Mauthner<sup>13</sup>, jornalista e filósofo, amplamente influenciado por Kraus que defendeu uma teoria nominalista do conhecimento em que reduz todos os problemas filosóficos a problemas acerca de linguagem. Para o autor, um grave problema na linguagem e da significação era coisificar palavras abstratas. Mauthner direcionava sua tese para um esforço kantiano em que negava a metafísica e tentava traçar os limites do dizível, ou seja, buscava a natureza pragmática da linguagem.

---

<sup>13</sup> Fritz Mauthner, que, conforme pontua Haller (1990, p. 68), “[...] tropeçou muito acidentalmente, na longa “história familiar” da crítica da linguagem; uma história familiar, que nos leva de volta, de um lado, através de John Locke e Thomas Hobbes, aos nominalistas escolásticos tardios, e, de outro, através de Otto Friedrich Gruppe e Friedrich Jacobi, a J. G. Herder, J. G. Hamann, e G. Vico. Existe uma tradição quase ininterrupta de crítica da linguagem, apenas escondida de tempos em tempos pela mudança nos interesses públicos e acadêmicos, uma tradição que Mauthner reviveu [...]”.

Para melhor esclarecer este ponto é importante salientar a luta da tradição da crítica da linguagem contra a filosofia especulativa, representada essencialmente por atributos metafísicos. Haller (1990, p. 68) aborda esta importante ressalva: “a tradição de usar a crítica da linguagem como um instrumento de análise filosófica tem um oponente em comum com a crítica nominalista e com o empirismo lógico tardio: a especulação metafísica”. Logo, os sistemas filosóficos citados, assim como a crítica da linguagem, temem que a filosofia especulativa torne-se a sistemática filosófica por excelência. Para Mauthner, este caminho o leva ao ceticismo, cuja cartilha é encontrada no trabalho de Hume; “A chamada de “retorno a Kant” foi replicada pela de Mauthner de “retorno a Hume”; Mauthner percebeu o estereótipo empirista tradicional; um estereótipo que, incidentalmente, parece ter sobrevivido a esta data” (HALLER, 1990, p. 68).

Como vemos em Weiler (2009), para Mauthner, as principais figuras do pensamento austríaco mantiveram uma postura bastante empírica e voltadas para a ciência e à crítica da linguagem, e mais, consideravam que uma crítica da linguagem deveria ser uma metacrítica da razão. Outro importante ponto a se considerar sobre Mauthner é a de sua ressalva, condenando a uma tarefa utópica, a qualquer tentativa de se criar uma linguagem catalogadora do mundo, como sugeriu Leibniz. Mauthner também considerava a lógica como um sistema de tautologias, ou seja, essencialmente vazio de conteúdos.

Esta dificuldade para Mauthner, que culmina em uma metacrítica, reside em sua concepção sobre a própria possibilidade de uma crítica da linguagem, pois ao realizá-la, “Mauthner se sente na obrigação de examinar os conceitos mais rigorosamente do que em qualquer outro lugar, já que a palavra ‘linguagem’ é o objeto e o meio da investigação” (PINTO, 1998, p. 110). Ou seja, para se realizar uma crítica da linguagem não há outra possibilidade além de se utilizar da própria linguagem para realizá-la, o que a denota como um instrumento pragmático de comunicação eficiente, na mesma proporção em que falha como instrumento de conhecimento.

A linguagem, para Mauthner, é um instrumento insuficiente de conhecimento, pois ao tentar ampliar o conhecimento sobre a linguagem, o homem só pode fazê-lo ao repetir as mesmas coisas, ou seja, ao recorrer às tautologias.

Entre outras personalidades que tiveram influência de Kraus, pode-se citar Loos, Schoenberg, Kokoschka<sup>14</sup> e o próprio Wittgenstein. Cada um deles, exerceu transformações tanto significativas quanto essenciais para suas respectivas áreas de atuação, a saber: arquitetura, música, artes e filosofia, respectivamente.

Este contexto em que Wittgenstein erguerá seu edifício intelectual apresenta características que culminarão em elementos que tornam-se muito relevantes, e conseqüentemente, ecoarão na filosofia tractatiana (assim como ressoarão em diversos momentos no pensamento do filósofo após o lançamento de seu primeiro livro). A estes elementos, denominaremos de perspectivas estéticas, que são perspectivas das diferentes personalidades vienenses convergentes com características estéticas em comum.

Um ponto a se considerar é que estas características estéticas oriundas deste cenário carregam em considerável medida a distinção entre fato e valor. Se Kraus buscou desnudar a linguagem de suas instâncias morais, o arquiteto Loos advogou por um design funcional e objetivista, que eliminasse ornamentos e formas decorativas e voltou-se contra a arte aplicada. Seu vislumbre também era moral, afinal, o uso e a beleza deveriam distinguir-se e não corromper-se um ao outro, logo, a utilização não deveria ser ofuscada por um embelezamento exacerbado e artificial. A arquitetura, para Loos, deveria eliminar os excessos, da mesma forma em que a linguagem de Mauthner ou o expurgo sarcástico de Kraus almejavam. Ou seja, o que estas personalidades representam é justamente a busca pelo rompimento de um *continuum* cultural que, mesmo amparado pela burguesia, apresentava-se desgastado.

A crise do ego liberal manifesta-se também na arte de Gustav Klimt, líder do movimento de Secessão na arte moderna<sup>15</sup> que em suas pinturas manifesta, entre tantas outras possibilidades de leituras oriundas da crítica da arte, o não-representacionismo.

---

<sup>14</sup>Adolph Loos, arquiteto que defendia o design racional; Schoenberg, compositor que inaugurou a música dodecafônica – sobre ele, muito será dito ainda neste trabalho; e Oscar Kokoschka, pintor expressionista e escritor.

<sup>15</sup>Movimento iniciado em 1897, equivalente austríaco do *art nouveau*, por Gustav Klimt que, ao lado de 19 estudantes, se retirou da Academia Imperial, influenciado pela revolução artística que havia iniciado com os impressionistas franceses 23 anos antes, e sob o argumento de que a arte do século XX deveria ter o seu próprio estilo e superar a imitação de formas passadas.

Klimt desassocia-se da necessidade representacional ainda vigente na arte austríaca em fins do século XIX e cria possibilidades inusitadas em um estilo que marcaria a arte expressionista. Schorske (1989, p. 212) pontua que “[...] Klimt revelou uma energia criativa verdadeiramente exuberante. O que nossa sensibilidade estética só consegue perceber como um indistinto tumulto iconográfico e estilístico era, de fato, uma vigorosa busca experimental de uma nova mensagem e uma nova linguagem simultânea”. Klimt, assim como as outras figuras da Viena *fin de siècle* buscava purificar a cultura de suas amarras e de seus velhos hábitos.

A busca pela eliminação do fator representacionista na arte encontra amparo também em uma figura de grande relevância para este trabalho, o também austríaco Eduard Hanslick, fundador da moderna crítica musical e da apreciação da música como objeto de estudo acadêmico, também influenciou concepções sobre a música não só na Viena *fin de siècle*, mas inaugurou, com sua obra *Do belo musical* (1954), o movimento do formalismo na música. A tese de Hanslick<sup>16</sup> (1994) é da ausência de representações exteriores à música, um compartilhamento da visão musical *absolutista* de Brahms que considera que a música representa nada mais que ideias musicais, e que o belo musical são apenas sons, não emoções. Hanslick rejeita, desta forma, o sentimento como categoria da estética musical e argumenta que o princípio do belo musical não se encontra nos efeitos por eles produzidos.

O que percebemos diante deste breve panorama contextualizador traçado com algumas personalidades vienenses e suas premissas intelectuais, impactadas pelo pensamento disruptivo de Kraus, é a estrutura de um contexto estético em que, de diferentes formas e manifestações, busca-se atingir a moralidade não mais vigente ou, pelo menos, presente em trajes outros que se distanciam de um ideal corrompido pelo liberalismo. Deste modo, valoriza-se a funcionalidade e busca-se combater ornamentos que apenas simulam manifestações estéticas, mas na realidade ocupam posição de excesso. Estes ornamentos não apresentam utilidade, extravasam aquilo a que está destinado a servir a algum fim, não possuem funcionalidade alguma, mas ali sobram e sombreiam a real função do que está manifesto.

---

<sup>16</sup> Haverá um aprofundamento sobre a tese formalista de Hanslick no capítulo 2.



Esta busca pela funcionalidade e pelo aparo das arestas exacerbadas claramente apresenta características formalistas, ou seja, o relevante não está além da forma, mas encontra-se nela mesma, importa o que ali encarna, seja em uma pintura de Klimt, em objeto decorativo ou na arquitetura de Loos, ou ainda na linguagem abarcada pelo ceticismo de Mauthner, mas além de tudo, na música e no movimento formalista de Hanslick.

A característica formalista estética da Viena *fin de siècle*, além de almejar uma objetividade funcional, também apresenta outra característica que é a eliminação da essência representacionista, um fator que será evidentemente contemplado no expressionismo do início do século XX. Logo, em suas diferentes funções e divergentes atuações, as personalidades vienenses trazem em seu bojo características convergentes que resultam em uma estética (e em uma poética) moral, formalista, funcionalista e crítica às representações, características estas que serão evidenciadas direta ou indiretamente no pensamento de Wittgenstein.

## 1.2 ECOS DA CULTURA VIENENSE NO *TRACTATUS*

A Viena *fin de siècle* foi contexto para transformações culturais que culminaram em uma possibilidade de contexto que engloba importantes elementos e características que marcariam a produção artística e intelectual do século XX, que denominamos de perspectivas estéticas. Wittgenstein seria impactado duplamente por estas influências, por ser um fulcral pensador do século XX e por ser antes de mais nada, um vienense. Partimos da reflexão sobre as manifestações deste período para compreendermos como elas estão presentes no pensamento de Wittgenstein.

Nosso objetivo aqui manifesta-se em demonstrar como esta espécie de contexto abarcado por perspectivas estéticas advindas da Viena *fin de siècle* influenciou o pensamento de Wittgenstein. E mais, objetivamos demonstrar também, ao longo da tese, que esta abordagem estética é evidente em diversos momentos da produção do autor e não somente presente no TLP, obra produzida e lançada contemporaneamente a esse contexto.

Primeiramente é importante reconhecer como Wittgenstein estava afinado a Kraus com a ideia de busca por uma moralidade não vigente em sua época histórica, o prefácio do próprio *Tractatus* (e também o das *Investigações*, posteriormente) traz o filósofo ocupado pelo pensamento de que o progresso moderno técnico, na ciência ou na filosofia, não estava alinhado com as preocupações morais, e estas sempre se manifestaram como atributos de primeira ordem na perspectiva wittgensteiniana. Da mesma maneira, a estética vislumbrou um espectro especial nas reflexões do filósofo.

Reconhecemos que Wittgenstein não possui uma teoria estética, e que inclusive devemos relacionar qualquer teoria ao filósofo austríaco com ampla ressalva, já que o filósofo não se filiou a nenhuma corrente filosófica, mas, pelo contrário, manteve-se inquieto e questionador em relação aos pensadores que impactaram sua vida e as possíveis correntes que representavam, tanto Russell e sua filosofia analítica no início de seu itinerário reflexivo, quanto Moore e seu realismo britânico, já no fim de sua vida. Como aponta Perloff (2008, p. 34), Wittgenstein apresentava uma tendência anticonclusiva em seu modo de investigação, uma “recusa em forçar a definição teórica”.

Diante dessa ressalva, ressaltamos que nosso intuito é demonstrar como o pensamento de Wittgenstein apresenta instâncias estéticas e de que nestas ressoam características de uma Viena que se reinventava. Monk aborda esta relação de influência, e mais, lança luz ao caráter negacionista que as personagens vienenses imputaram às ornamentações:

E para compreender a intensidade dos sentimentos de Wittgenstein contra a ornamentação supérflua - para apreciar a importância *ética* que isso tinha para ele - era preciso ser vienense. Só um vienense, como Karl Kraus e Adolf Loos, para entender que, desde a segunda metade do século XIX, a outrora nobre cultura de Viena, que de Haydn a Schubert superara tudo o que existia no mundo, havia se atrofiado, nas palavras de Paul Engelmann, em uma “torpe cultura afetada - uma cultura transformada no seu oposto, em ornamento e máscara” (MONK, 1995, p. 61).

Diante da importância ética concernida às atividades culturais vienenses, iniciaremos a análise da influência desse contexto no pensamento wittgensteiniano correlacionando à preocupação moral objetivada pela arte, sob a ótica de Kraus (mas

também manifesta em outras personalidades vienenses), assim como a relevância que Wittgenstein dá à distinção entre fatos e valores com o notório aforisma 6.421 do *Tractatus*: “É claro que a ética não se deixa exprimir. A ética é transcendental. (Ética e estética são uma só)”.

Esta sentença traduz nas palavras de Wittgenstein as duas instâncias previamente explanadas (por um lado, a distinção entre fatos e valores, por outro, a arte moral) que são tão fundamentais para Kraus e conseqüentemente para as diversas personalidades influenciadas pelo jornalista, além de uma terceira que se evidenciou nas manifestações culturais e artísticas dos vienenses: a busca pela eliminação do excesso.

Na perspectiva de Wittgenstein, a ressonância do pensamento de Kraus manifesta-se com mais evidência na distinção entre fatos e valores, conseqüentemente, no julgamento de valores como condição de excesso na possibilidade significativa da linguagem da lógica, ou seja, embora Wittgenstein apresentasse uma austeridade moral muito próxima à de Kraus, não julgamos que para nosso filósofo o aforisma 6.421 retrate uma necessidade moral nas representações estéticas, como poderia ser interpretado (embora acreditemos que ele valorizasse artes de cunho moral<sup>17</sup>, acreditamos também que ele não julgasse imprescindível esta convergência), mas compreendemos que nesse famoso argumento, Wittgenstein esteja retratando ética e estética similarmente, na medida em que ambas são valores, e na análise pictórica tractatiana valores não representam estados de coisas, pertencem ao registro do inefável.

Verificamos, logo, que dois pontos valorizados por estas perspectivas estéticas vienenses manifestam-se em um dos mais impactantes pensamentos expostos no *Tractatus*. Entretanto, a distinção entre fatos e valores é tabular à obra, ela extravasa em grande escala esta citação, afinal ela possibilita que a arquitetura lógica defendida pelo autor na obra seja viável e que o representacionismo que o livro ainda defende seja justificável. Da mesma forma, a reflexão sobre o inefável é de grande relevância nas últimas páginas da obra, mas se considerarmos como esta instância representa a condição de excesso, ela também é fulcral no pensamento tractatiano, afinal, a ambição

---

<sup>17</sup> “O que é bom é também divino. Por mais estranho que tal possa parecer, essa afirmação resume a minha ética. Só algo de sobrenatural pode expressar o sobrenatural” (CV, p. 15).

de Wittgenstein no livro é justamente definir os limites da linguagem e o que o filósofo infere desta premissa é que os valores ocupam esse lugar de excesso.

Em uma análise descuidada podemos cair na tentação de considerar que, embora impactado pelos debates culturais vienenses, para Wittgenstein os valores, e conseqüentemente, a estética, teriam pouca ou nenhuma relevância já que estão condenados ao silêncio - “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (TLP 7). Esta é uma leitura equivocada que possivelmente durante muito tempo foi superestimada devido aos eventos que foram influenciados mais diretamente pelo *Tractatus* como a filosofia britânica e o Círculo de Viena.

Wittgenstein, durante a sua trajetória, manifestou a importância da estética em sua vida e seu pensamento, como podemos verificar quando o autor afirma que há uma estranha semelhança entre uma investigação filosófica e uma investigação estética (CV, p. 45) ou quando nosso filósofo assume que as questões estéticas são as que mais o cativam: “as questões científicas podem interessar-me, mas de fato nunca me prendem. Isso só acontece com questões *conceptuais* e *estéticas*. No fundo, é-me indiferente a solução dos problemas científicos; mas não a de problemas de outra espécie”. Embora o pensamento seja de 1949, o *Tractatus*, trinta anos antes, já contempla a posição não ufanista em relação à ciência: “Sentimos que, mesmo que todas as questões científicas *possíveis* tenham obtido resposta, nossos problemas de vida não terão sido sequer tocados. É certo que não restará, nesse caso, mais nenhuma questão; e a resposta é precisamente essa” (TLP 6.52), e é logo na sequência que Wittgenstein realiza um comentário que encerra esta subseção, e que, à luz deste aforisma anterior, conquista ampla importância: “Há por certo o inefável. Isso se *mostra*, é o Místico”.

Sabemos da importância dada à estrutura e à arquitetura do *Tractatus*, do valor que o filósofo atribuiu à construção de sua primeira obra, da sequência dos pensamentos e da numeração atribuída às sentenças. E esses dois últimos aforismos nos auxiliam a elucidar a relevância dada por Wittgenstein à estética, e como ela se apresenta na obra de forma intrigante, já que pertence ao Místico, e este se apresenta logo após a impactante consideração do autor sobre a ciência.

Ora, nosso filósofo externaliza sua crítica ao cientificismo e no segundo e último subtópico dessa afirmação, ele supõe que o inefável, o Místico (logo os valores,

consequentemente a estética) se mostra. Podemos inferir que há questões de outra ordem, que não as científicas, não as que a linguagem da lógica endossa, que pertencem ao Místico, entretanto, como nesta dinâmica ocupam posição de excesso, diferente das questões científicas, elas se mostram. Entendemos ainda que justamente por se mostrarem não estão manifestas na obra, e isso ocorre por sua grandeza, não por sua irrelevância. Assim como Loos na arquitetura e Kraus na poética, a linguagem de Wittgenstein é enxuta, funcional, aforística e não admite os excessos. Não que Loos não valorizasse a beleza dos ornamentos, mas estes ofuscariam a funcionalidade arquitetônica, da mesma forma Wittgenstein, ao buscar eliminar os mal-entendidos linguísticos, não poderia admitir julgamentos, pois estes não possuem figurações no mundo.

Chauviré (1991, p. 43) traz um exemplo em que ilustra a questão do inefável ao admitir que “o melhor de uma obra de arte é aquilo que, ficando implícito nela, se mostra sem no entanto poder se dizer”. Esta conclusão é baseada em uma carta de Wittgenstein a Engelmann em abril de 1917, sobre um poema de Uhland, e nela evidencia-se previamente ao próprio *Tractatus* a importância que o filósofo dá ao inefável e ao fato de este apenas se mostrar: “Desde que, pelo menos, não se tente exprimir o inexprimível, então *nada* está perdido. Mas o inexprimível estará - inexprimivelmente - *contido* no que se exprimiu”.

Embora a busca pela ruptura da dependência representativa evidenciada por essas perspectivas estéticas vienenses não abarque o todo do *Tractatus*, há algo que também pode se concluir dessa premissa também. Sabemos que a lógica da linguagem na obra é figuradora, ou seja, a proposição é uma imagem do mundo, logo, dependente de um objeto, assim sendo, representacionista. Nesse raciocínio, em um primeiro momento, consideramos que Wittgenstein encontra-se na contramão do que é valorizado pela arte vienense, por exemplo, a de Klimt, entretanto, ao considerar que o valoroso é inexprimível, ou seja, que aquilo que não pode representar estados de coisas, logo que não figura objetos, não possui caráter representacional pertence ao Místico, justamente pela sua importância, podemos atribuir uma leitura positiva da influência da não-representatividade na primeira obra de Wittgenstein. Logo, podemos compreender que aquilo pertencente ao Místico justamente o é pelo seu caráter não representacional, pela

impossibilidade de a linguagem da lógica na dinâmica tractatiana abarcar seu sentido, e, ao colocar-se além do limite da linguagem, do que pode ser dito com sentido, o faz por seu caráter de relevância e proeminência.

Esta é uma leitura, naturalmente, culturalista do sentido tractatiano, em que os valores no TLP são silenciados por sua importância. Sabemos que os mesmos valores estão condenados ao silêncio, na leitura analítica, por não possibilitarem a bipolaridade da proposição, ou seja, o significado da proposição está condicionado à verificabilidade da proposição, de maneira que há possibilidade de identificação o que deve corresponder a ela se for verdadeira e o que não deve corresponder a ela, se for falsa. E somente os estados de coisas, logo, os fatos, apresentam tais possibilidades.

A possibilidade de interpretação do *Tractatus* fora das coordenadas neopositivistas além de real, proporciona uma crítica ao pensamento de Wittgenstein que adquire contornos construtivos onde antes eram ofuscados por equivocadas análises que julgavam esses pontos ausentes de vislumbre.

Valcárcel (1998) realiza uma análise da obra inaugural wittgensteiniana distante da ótica positivista e ressalta a importância que o filósofo aplica nas questões éticas e estéticas, que em um primeiro momento podem apresentar caráter cético, como no TLP 6.42 “O sentido do mundo deve permanecer fora do mundo. No mundo cada coisa é como é e sucede: nele não existem valores e, se existisse, não teriam valor” ou na conclusão impactante da mesma sentença “Daí ser impossível que existam sentenças de ética”. A autora ressalta o atributo notável que este aforismo representa para Wittgenstein:

Uma sentença de ética, que deve ser irrestrita e universalmente válida em qualquer mundo possível, segundo a fórmula kantiana, deve estar fora do mundo. É uma sentença necessária, não acidental, e no mundo tudo é acidental. Tal sentença expressa algo mais elevado, uma teleologia não imediata e acidental, desvinculada de castigos ou de recompensas, do prazer e da dor, assuntos acidentais, que delimitam o marco hedonista convencional no qual se produzem as sentenças de natureza prática (VALCÁRCEL, 1998, p. 3)

Diante desta explanação, Valcárcel intensifica o holofote sobre não só a possibilidade de uma abordagem positiva do transcendental em Wittgenstein, mas de

como esta é cara ao filósofo, especificamente de quando este contempla o sentido do mundo:

Para tratar do sentido do mundo deve-se contemplá-lo como um todo limitado, o que supõe fazer-se algo impossível - colocar-se fora do mundo. Mas um valor absoluto só existe fora desse todo ilimitado. Pode-se mostrá-lo mediante um simulacro ou alegoria. Ambos se referem ao mencionado valor, mas não são o valor” (VALCÁRCEL, 1998, p. 5).

Na esteira deste raciocínio, uma outra abordagem à possibilidade estética se abre no *Tractatus*, justamente a saída encontrada por Wittgenstein para contemplar o que há de tão importante na existência, afinal, ao nos dirigirmos à ética e à estética, pertencentes ao inefável, saímos do mundo, logo, seu sentido não se diz, mas se mostra. Diante do transcendental, Wittgenstein encontra aporte em um modo de contemplar a existência, como visto no TLP 6.45 “a intuição do mundo *sub specie aeternitatis* é sua intuição como totalidade - limitada. O sentimento do mundo como totalidade limitada é o sentimento místico”.

Contemplar o mundo *sub specie aeternitatis* é uma clara referência à Spinoza, que em sua obra *Ética* (1677) traz a seguinte proposição: “Tudo o que a mente compreende sob a perspectiva da eternidade não o compreende por conceber a existência atual e presente do corpo, mas por conceber a essência do corpo sob a perspectiva da eternidade” (SPINOZA, 2009, p. 230). Ou seja, neste ponto evidencia-se o valor dado por Wittgenstein ao místico, ao inefável, ao que não pode ser apreendido pela lógica e pela ciência, e cuja linguagem erigida no *Tractatus* não admite como dotada de sentido. Spinoza fala em “perspectiva da eternidade”, a saída que supera qualquer possibilidade mundana, e Wittgenstein não utilizaria um termo como este a esmo, é latente a seriedade reflexiva do filósofo, assim como a sua honestidade intelectual, autocrítica severa e abordagem responsável de temáticas em que se ousa debruçar.

Esta reflexão de Wittgenstein, inclusive, é anterior ao próprio *Tractatus* e germina de anotações de 1916, encontradas nos *NB* (p. 16). Como podemos conferir, fica ainda mais evidente a relação entre este modo de contemplar a existência e as artes: “A obra de arte é o objeto visto *sub specie aeternitatis*; e a vida boa é o mundo visto *sub*

*specie aeternitatis*. Tal é a conexão entre arte e ética”. Wittgenstein então valoriza este modo de ver o mundo, “O modo habitual de observação vê os objetos como que a partir do seu meio, a consideração *sub specie aeternitatis*, a partir de fora. De tal modo que eles têm o mundo inteiro como plano de fundo”. Logo, esta possibilidade de contemplar o mundo, supera as amarras lógicas da linguagem analítica e da ciência e coloca o mundo como plano de fundo, desprivilegiando tempo e espaço e trazendo à tona o objeto a ser vislumbrado desprendido destas premissas.

Diante desta explanação sobre contemplar o mundo *sub specie aeternitatis* e o icônico aforisma que denota que “ética e estética são uma só” (TLP 6.421), Glock (1998, p.139) afirma: “a despeito de seu interesse pessoal, as observações iniciais de Wittgenstein sobre estética constituem aplicações críticas de um sistema filosófico, sua versão particular do idealismo transcendental de Schopenhauer”.

Wittgenstein, então, relega à estética a inefabilidade, e, sob esse ponto de vista, as artes podem manifestar coisas que não podem ser ditas. Este, um dos pontos fulcrais do *Tractatus*, denota a distinção entre fatos e valores, entre aquilo que se pode ser expresso na forma proposicional, dentre os limites da linguagem e possibilidade de figuração no mundo, admitindo assim uma condição de verdade ou não e aquilo que não pode ser expresso através da forma lógica, a saber: a própria lógica, a ética e a estética. No *Tractatus*, o filósofo buscava encontrar a essência da linguagem que anunciava a estrutura ontológica do mundo em uma relação isomórfica, logo, sobre estas instâncias valorativas, deveria prevalecer o silêncio.

Tal concepção sobre vislumbrar o mundo sob a forma da eternidade também ecoa Tolstói, cuja obra era apreciada por Wittgenstein. No polêmico livro “O que é arte?” (1903), o escritor russo questiona o valor e a definição da arte. Para tanto, resgata as principais concepções históricas sobre o belo e arte e elenca dois pensamentos predominantes sobre o belo na arte: os que consideram o belo fator intrínseco à própria arte, de que “[...] a beleza é algo que existe em si mesmo, a manifestação do absolutamente perfeito” (p. 50) e os que consideram o belo não um fator inerente à própria obra, mas que a “[...] beleza é um certo prazer que experimentamos”.

Tecendo críticas à religião católica e manifestando sua profunda decepção religiosa, Tolstói (1903) retoma a concepção socrática da subordinação da beleza ao



bem, estruturando um retrato em que relega ao valor estético, o valor moral. Inclusive, quando Wittgenstein designa a obra de arte como objeto visto *sub specie aeternitatis*, podemos buscar uma resposta auxiliar em Tolstói, que na obra supracitada afirma que a arte verdadeira exprime tais sentimentos que corresponderiam aos da respectiva concepção de uma época sobre o que seria a vida boa. Outrossim, por tal motivo ética e estética são um só, pois uma obra de arte seria, baseada nisso, um objeto que, através de suas propriedades especiais, levaria as pessoas ao espírito, ou seja, à atitude ética correta em relação à vida.

Tolstói (1903) ainda fala da arte como “comunhão” entre o artista, quem aprecia a arte e quem a apreciou, ou seja, esta é um fator agregador destes espíritos. Tal tese é muito próxima ao que Wittgenstein exprimiu no prefácio do *Tractatus* – o livro destina-se àqueles que partilham o espírito que presidiu à sua escrita- e, posteriormente na *Conferência sobre ética*, quando diz que “está em causa a necessidade de se pertencer a uma mesma comunidade humana para se compreender um outro ponto de vista, de se situar”. Desta forma, Wittgenstein busca resolver os problemas da linguagem e da filosofia, clarificar o pensamento e resolver a angústia da partilha do espírito, que é o espírito antagônico ao da civilização corrente, o espírito do progresso.

Embora a linguagem definitiva e cristalina do *Tractatus* não comporte comentários sobre valores (estéticos) em sua estrutura lógica rígida, Wittgenstein nos fornece uma possibilidade de contemplação do mundo em que sua estrutura lógica fique suspensa e a submersão de uma contemplação do mundo de forma sentimental é possível.

Diante do exposto, compreendemos que a influência da Viena *fin de siècle* aliada às leituras de Wittgenstein possibilita que aquilo, presente no contexto em que nosso filósofo desenvolveu o *Tractatus*, manifeste-se de forma efusiva na obra, a saber, a austeridade moral, a distinção entre fatos e valores, a recusa por ornamentos e excessos e a crítica aos sistemas vigentes.

### 1.3 WITTGENSTEIN E A MÚSICA (O FILÓSOFO E OS COMPOSITORES)

Ao considerar os elementos concernentes às perspectivas estéticas que vigoraram em Viena e que influenciaram Wittgenstein em sua primeira obra, vislumbramos a perspectiva não analítica possível em um livro que durante tanto tempo foi contemplado quase que exclusivamente sob a ótica da lógica. Este foi o primeiro passo para possibilitar uma análise da música em Wittgenstein, já que indica possibilidades de leitura da obra relacionadas à perspectiva estética e à abordagem positiva da inefabilidade.

No entanto, esse rico contexto de transformação cultural e de grande valorização das artes não finda sua influência apenas no *Tractatus*, mas ecoa, de maneiras distintas, em outros momentos no pensamento de nosso filósofo, que inclusive realiza algumas preleções sobre a estética na obra AC.

Entretanto, nossa abordagem sobre a influência estética, neste momento, permanecerá sincrônica à primeira obra de Wittgenstein. E nessa primeira obra, o TLP, o autor já apresenta estreitas relações com a música que denotam não só o conhecimento do filósofo sobre a arte sonora, mas também a importância que Wittgenstein dava ao tema, tendo em vista a forma que o filósofo a relaciona com a linguagem em suas sentenças.

Antes de nos dirigirmos às análises da música no *Tractatus* propriamente, consideramos de fundamental importância demonstrar o papel fulcral que tal arte ocupa no pensamento de nosso filósofo. Assim como a rica cultura vienense e suas instâncias estéticas influenciaram a primeira obra de Wittgenstein, proporcionando uma *outra* leitura dessa obra, podemos também conceber que, dentre os interesses estéticos, nosso filósofo valorizou a arte sonora em suas reflexões.

Janik e Toulmin (1991) consideraram que a cultura que influenciou Wittgenstein foi, antes de tudo, uma cultura musical. O psiquiatra e seguidor de Wittgenstein, Maurice Drury explicou que, ao observar o filósofo escutar música, podia-se concluir que esta é algo muito central e de profundo valor em sua vida (Ordóñez, 2014, p. 78).

Nesta toada, consideramos de grande relevância compreender alguns pontos de interseção que o pensamento de Wittgenstein traça com a música de forma que possamos traçar o panorama da importância desta na vida e obra do filósofo, e, conseqüentemente, possamos realizar nossa análise voltada às suas obras maiores.

Compreender as preferências estéticas de Wittgenstein já se constitui como um desafio. O filósofo possuía um gosto paradoxal pelo Western, pelo romance policial e pelo humor de Wodhouse, era leitor de Goethe e de sua teoria das cores, de Lichtenberg - cujos aforismos imitou - e de sutis escritores austríacos como Nestroy e Grillparzer, que influenciaram diretamente o *Tractatus* e as *Investigações Filosóficas*, respectivamente (CHAUVIRÉ, 1989).

Primeiramente, é salutar pontuar que a música, com seu notório valor agregado na cultura vienense, transcende sua atuação artística e alcança possibilidades reflexivas contundentes no filósofo do TLP.

Wittgenstein evidencia em diversas passagens de CV e em algumas de AC seu próprio gosto estético, assim como seu desgosto com sua época e cultura, demonstrando um pessimismo spengleriano com relação aos valores, à civilização, à modernidade, à cultura, ao progresso: “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” (AC, p. 25).

O sentimento anacrônico de Wittgenstein é explorado em seus pensamentos, muitos deles encontrados em CV, como na passagem datada de 1930, em que o filósofo lamenta: “a cultura antiga fragmentar-se-á e tornar-se-á finalmente um monte de cinza” (CV, p. 16). Outro exemplo evidente de tal pessimismo é o prefácio à obra OF, que inicia-se já com a seguinte advertência:

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 arquitetura e na música do nosso tempo, no seu fascismo e no seu socialismo, e é estranho e desagradável ao autor.

Wittgenstein estranhava a cultura de seu tempo, e, conseqüentemente, a sua música. O filósofo assumiu não compreender a linguagem da então música moderna (CV, p. 20). A música moderna, da primeira metade do século XX, valorizava primordialmente o experimentalismo diferentemente dos movimentos anteriores que valorizavam a *forma* (classicismo e barroco) e a expressão de sentimentos através da tonalidade (romantismo), causava estranheza por seu caráter vanguardista e muitas vezes caótico. Estes três movimentos musicais precedentes à era musical moderna eram os valorizados por Wittgenstein, que considerava o romantismo o último deles, de fato, compreensível e apreciável.

Um exemplo de música moderna a que o filósofo atribuía a dificuldade de compreensão foi o dodecafonismo preconizado pelo também austríaco Schoenberg. Wittgenstein, em 1946, faz um comentário sobre o esperanto, que admite relação com a música moderna e ânsia pela inventividade desta: “Esperanto. A sensação de repugnância que temos ao proferir uma palavra *inventada* com sílabas derivadas também inventadas. A palavra é fria, falha de associações e, contudo, joga a linguagem” (CV, p. 81). Considerar tal explanação como uma metáfora em relação à música moderna é bastante viável, e uma consequência do pessimismo e do estranhamento de Wittgenstein em relação à cultura moderna.

Ordóñez (2014) pontua que em boa parte da civilização ocidental, do final do século XVIII ao início do século XX, *cultura* é sinônimo de cultura musical. De fato, a música se desintegra das outras artes, adquirindo *status* próprio e particular, como arte suprema e independente como pretendeu Schopenhauer, e é nesta cultura que Wittgenstein está imerso, ou seja, a crítica à cultura realizada por nosso filósofo materializa-se também em sua crítica musical.

Schoenberg empenhou-se em conjecturar a organização da “nova música” contemporaneamente à declaração do Círculo de Viena que o movimento do empirismo lógico estava alinhado “com o espírito reinante a favor de uma concepção “moderna” das formas de linguagem” (SOULEZ, 2007, p. 287). Ou seja, ambos estavam consonantes com o movimento moderno na arte inerente à época.

A forma foi aporte teórico reconhecido de Schoenberg, tanto em seu tratado harmônico como seus escritos sobre pedagogia musical. O compositor, entretanto, não

se pretendia um esteta musical e negava a possibilidade, inclusive, de se construir uma estética musical essencialista – ou ontologia musical- como uma atitude muito similar a de Wittgenstein perante à estética. Ou seja, embora a música moderna e dodecafônica de Schoenberg não agradasse a Wittgenstein, ambos são produtos da cultura vienense e apresentaram projetos com similaridades muito estreitas.

Há uma aproximação promissora entre as percepções musicais de Schoenberg e Wittgenstein, apesar das grandes ressalvas em relação ao dodecafonismo por parte de nosso filósofo. Tal aproximação será abordada no capítulo seguinte, em que elencaremos aspectos relacionados ao formalismo musical.

A terminologia conceitual do estilo musical apreciado de forma mister pelos Wittgenstein – o romantismo -, em uma análise metafilosófica<sup>18</sup>, curiosamente, é um exemplo de possível enfeitiçamento da linguagem e dos conceitos, aspectos que o filósofo almeja tanto combater na concepção tractatiana<sup>19</sup>.

A origem do termo romântico em dissonância com suas futuras e plurais aplicações referendam a dificuldade que a linguagem encontra a partir de seus enfeitiçamentos (assim como o termo clássico, atribuído à geração musical imediatamente anterior). Por exemplo, *romântico* (ou clássico) é um conceito complexo e difuso com inúmeros objetos, que o *Tractatus* tentaria solucionar como um problema conceitual e as IF como um termo que deve ser interpretado à luz dos diferentes jogos de linguagem.

Complexa também é a tarefa de definir características do romantismo clássico, pois se no classicismo buscava-se o equilíbrio e a ordem, no romantismo almeja-se o ilimitado, da mesma forma que busca o infinito. “Se a distância e o ilimitado são românticos, então a música é a mais romântica de todas as artes” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 573). Doravante, em consonância com o *Tractatus*, o romantismo clássico, como gênero musical, exemplifica a inefabilidade estética que a obra preconiza.

---

<sup>18</sup> Estamos utilizando a própria metodologia de Wittgenstein para falar de sua filosofia.

<sup>19</sup> No *Tractatus*, Wittgenstein identifica a filosofia como atividade de clarificação do pensamento e como crítica da linguagem, nas *Investigações Filosóficas*, o esforço de caracterizar aquilo a que corresponde a sua tarefa é constante: é apresentada como meio de encontrar a paz, o caminho, como terapia etc. (CRESPO, 2011, p.23).

Assim, imerso em uma reflexão *fragmentária e fluida* que abarca a mais inefável das artes, o pensamento wittgensteiniano apresenta algumas questões que tentaremos elucidar diante de suas influências e de seus escritos. O filósofo realiza diversas conexões entre compositores, entre estilos, um tema musical e outro, entre um período de trabalho de um artista e outro, construindo, assim, um emaranhado complexo de relações que demonstra a importância que o pensador dá ao aspecto pragmático, comparativo e cotidiano que será vislumbrado principalmente nas IF, que serão matéria-prima para a construção de um método de investigação estética - e da linguagem - não só originais, mas muito peculiares ao filósofo vienense.

Mahler representa o primeiro vislumbre do declínio musical para Wittgenstein, fato que encontramos explicitamente em CV (p. 100): “se é verdade que a música de Mahler não tem valor, como creio que acontece, então a questão é o que penso que ele deveria ter feito com o seu talento. Pois é bastante óbvio que é necessário um *conjunto de talentos muito raros* para produzir esta má música”.

O filósofo concorda com o talento de Mahler, mas considera sua música “inútil” (CV). Para Wittgenstein, como podemos julgar o trabalho de um compositor? O que Wittgenstein faz, mais uma vez, em uma atitude metodológica pertinente à sua filosofia tractatiana que afirma que ética e estética não podem ser expressas em proposições lógicas, é confrontar os compositores, comparando características de uns com os outros, o filósofo está apontando para estes compositores.

Mahler<sup>20</sup> representa o declínio na música ocidental, justamente por significar o início da música moderna, tão questionada pelo filósofo. Gustav Mahler foi reconhecido pela crítica musical como um compositor explorador de novas sonoridades e inovações, entretanto, foi julgado negativamente por nomes como Robert Hirschfeld e Rudolf Louis<sup>21</sup>, cuja música foi considerada impotente e banal, uma grande piada (*big joke*).

Como já vimos, Wittgenstein demonstra-se desgostoso e pessimista em relação à cultura de sua época, e conseqüentemente, em relação à música. Ao falar sobre

---

<sup>20</sup> Gustav Mahler, influente compositor austríaco que representa a passagem da música romântica para a música moderna do início do século XX.

<sup>21</sup> Influentes críticos musicais do final do século XIX/ início do século XX.

a moderna música de dança - uma dança de jazz - desabafa, “o que distingue todos estes desenvolvimentos da formação de um *estilo* é que o espírito não desempenha neles qualquer papel” (CV, p. 16). Em 1931 (CV, p. 25), Wittgenstein afirma que seu livro (*Observações Filosóficas*) se dirige a um pequeno círculo de pessoas, pois estas constituem seu meio cultural, “[...] são, por assim dizer, os meus concidadãos, em contraste com os outros que para mim são *estrangeiros*”. Para Wittgenstein, o declínio da cultura ocidental é canalizado também pelo declínio da música. Assim, ele relegará aos compositores de determinado período a manifestação do espírito da época contemporânea.

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 [...] 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 fato de eu não ter qualquer simpatia pela corrente da civilização europeia e não compreender os seus objetivos, se é que eles existem (CV, p. 20).

Brahms<sup>22</sup>, o último dos românticos, é o *paradigma* musical para Wittgenstein, o que frisa a predileção do filósofo pelo estilo. Para o autor, este é o último grande compositor, e elemento referencial em diversas opiniões sobre música expostas em *Cultura e Valor*.

Interessante observar como Wittgenstein associa a dificuldade da composição com a complexidade da escrita musical, e utiliza de suas opiniões sobre compositores para traçar tal paralelo:

As peças musicais compostas ao piano, no teclado, as que são concebidas com caneta e papel e as que são unicamente compostas com o ouvido interno, devem ser bastante diferentes no seu caráter e originar tipos de impressões bastante diferentes.

Tenho a certeza de que Bruckner compôs imaginando apenas o som da orquestra. Brahms com caneta e papel. É evidente que se trata de uma simplificação exagerada, mas isto é *uma* característica importante (CV, p. 27, grifo do autor).

---

<sup>22</sup> Johannes Brahms, compositor alemão e uma das principais figuras do movimento musical europeu do século XIX.

Não só a predileção de Brahms a Bruckner e a concepção de que a obra do primeiro é muito mais relevante fica clara nesta distinção, como dois aspectos que serão abordados com frequência no terceiro capítulo, a saber, a importância da externalização e da práxis, para Wittgenstein.

Nosso filósofo associa a Beethoven o pioneirismo no uso da expressão de ironia na música, “uma ironia terrível, talvez a ironia do destino” (CV, p.119). A figura de linguagem *ironia* aqui traduz, no aspecto musical, por se tratar de uma composição instrumental, asserções que podem induzir ao erro de associar a música a sentimentos, fatores que aparentemente estão mais intimamente próximos à Teoria dos Afetos que à Doutrina das Figuras, teses surgidas no último período barroco, que foram amplamente difundidas nos estudos estéticos musicais (FONTERRADA, 2005). A primeira associa a música aos sentimentos emanados por esta, e a segunda relaciona a música com a retórica. Embora a palavra fosse mediadora em ambas as concepções, a Teoria dos Afetos fazia uso da própria musicalidade através de tonalidades, melodias e harmonias objetivando a exaltação de sentimentos, ou seja, independia da palavra, assim, exaltava-se a relação da música com o *pathos*. Tal concepção pode ser observada na *Retórica* de Aristóteles, em que o filósofo grego atribui à música a capacidade de transmitir impressões e provocar diversos estados de ânimo. Já a Doutrina das Figuras concebia a música de forma análoga à retórica, em que buscava-se empregar nas composições elementos próximos- a da oratória.

Um ponto de recusa à tentação de analogia do pensamento de Wittgenstein com alguma teoria como esta é o fato de sua negação da causalidade como efeito estético, o que impossibilita um reducionismo do pensamento do filósofo em tal teoria. Em contrapartida, muito associou-se a Doutrina das Figuras à Literatura, por sua influência e referência.

Wittgenstein, no mesmo excerto em que associa a expressão de ironia à *Nona* de Beethoven, afirma que a música e os livros estão, certamente, relacionados, mas nega uma relação dependente entre ambos, como se alguma vez se tivesse provado que a música dos mestres é o que é graças apenas aos livros “[...] E será que os compositores



nunca veem nada a não ser pelos óculos dos poetas?”. Tais questionamentos trazem à tona a reflexão do filósofo sobre o espírito inerente a épocas distintas e a influência deste espírito sobre distintas obras de arte.

Sobre tal aspecto, Dorflès (1967) afirma que, para Wittgenstein, poderíamos denominar de *captação estética* a divisão não só entre os diversos juízos de cada indivíduo, mas sobretudo entre os espíritos de cada época, “(Rhees<sup>23</sup>): Existe uma tradição na arte negra? Pode um europeu apreciar uma arte negra?” (AC, p. 27). Wittgenstein ainda afirmaria que “só num contexto musical muito particular existe algo como o contraponto a três vozes” (CV, p. 120).

Embora reconheça a possibilidade de uma figuração musical da literatura, Wittgenstein relega a esta como mais um jogo de linguagem possível entre tantos, assim como o faz na crítica à definição ostensiva agostiniana na abertura das *Investigações Filosóficas*. Beethoven, músico vienense e personificação da transição entre o classicismo e o romantismo, na *práxis*, já se figurava como uma ironia do destino, pois compôs algumas das maiores obras-primas da música completamente surdo.

Ao retratar o caráter irônico na *Nona* de Beethoven, questiona-se se há ecos de Kierkegaard nesta concepção. O filósofo dinamarquês influenciou em grande proporção o pensamento vienense *fin de siècle* e foi considerado por Wittgenstein o maior filósofo do século XIX e um santo, conforme confidenciou a Maurice Drury (Valcárcel, 1998). A ironia, tema central da tese de doutorado de Kierkegaard (no caso, a ironia socrática), foi fator preponderante em suas reflexões precedentes à melancolia (marca de seu pensamento maduro), o que torna plausível a hipótese de que tal elemento possa ressurgir em Wittgenstein.

Para Kierkegaard (2013), cujo espírito satírico e irônico a poucos poupava, a ironia é uma determinação da subjetividade que possibilita a libertação do ego. E, para o autor, a ironia mais terrível é a ironia da vida, que alcança sempre aquele que não se encontrou a si mesmo. Esta ironia da vida, aparentemente desagradável, importuna, antes de ter chegado à autoconsciência, depois lhe pareceu um sinal de salvaguarda própria no meio das piores crises.

---

<sup>23</sup> Intervenção de Rush Rhees nas *Aulas e Conversas sobre Estética*, de Wittgenstein.

A ironia da vida, a ironia mais terrível para Kierkegaard é a própria ironia do destino, a forma terrível de ironia para Wittgenstein, proporcionada pela *Nona* de Beethoven. Ora, o aspecto biográfico da ironia do destino do filósofo não pode ser ignorado aqui. Descendente de uma austera e tradicional família e pertencente a uma sociedade absolutamente patriarcal, lidar com a própria sexualidade e com sua influência judaica gerou uma questão existencial presente e persistente na vida de Wittgenstein. “Podemos imaginar os tormentos do jovem Ludwig, preso entre uma exigência moral fora do comum e pulsões sexuais que reprimia violentamente” (CHAUVIRÉ, 1991, p. 33).

E se, para Wittgenstein, o destino desempenha certo tipo de papel em Beethoven, o mesmo não ocorre para Haydn e Mozart, “não é dele que se ocupa esta música” (CV, p.19). Ambos, representantes do período clássico, foram os dois grandes compositores do final do século XVIII, uma geração antes que Beethoven, o que confirma o ineditismo de uma forma de expressão de *ironia do destino* em um compositor (romântico) na percepção do filósofo.

Wittgenstein exprime nesta passagem sobre a ironia uma complexidade semântica possibilitada pela música, cujas gerações anteriores não atingiram, e as seguintes atingirão, mas não de forma sublime, mais uma vez relegando a distintas épocas e culturas, estéticas e linguagens pertinentes a estas. Como vemos em CV, “Poderia, sem dúvida, dizer-se que tanto Wagner como Brahms, cada um de maneira diferente, imitou Beethoven; mas o que nele era cósmico, torna-se neles terrenos”. O autor frisa a distinção da concepção dos compositores, *cada um de maneira diferente*, pois manifesta de forma clara seu apreço por Brahms e pelo romantismo clássico e seu desprezo por Wagner.

Se Haydn e Mozart ainda não atingiram a maturidade de composição de Beethoven e dos românticos – já que estes são valorizados em maior escala pelos Wittgenstein-, em ambos, uma investigação do *ethos* revela pontos concomitantes ao pensamento wittgensteiniano.

Juntos, Haydn e Mozart representam o período clássico, no mesmo sentido em que Bach e Haendel representam o barroco tardio, utilizando a linguagem musical em vigor no seu tempo e criando, com essa linguagem, obras de uma perfeição nunca ultrapassada (GROUT, 2007). Mozart e Haydn foram amigos pessoais e cada um deles

admirou e sofreu a influência da música do outro. Haydn que adquiriu grande experiência prática, sem qualquer tipo de instrução teórica sistemática, aprendeu o contraponto sozinho. Tal caráter já indica um aprendizado voltado para a *práxis*, consequência de um treinamento ostensivo (utilizando o vocabulário das IF). Haydn apresentava como característica o uso frequente das pausas, uma consequência do silêncio como efeito musical proeminente no Barroco. As formas diferentes em que Haydn empregava suas pausas e as ligações lógicas entre elas constituía uma “gramática” das pausas. Essas pausas não apresentavam conexões com elementos extramusicais, seu sentido se dava através das regras dos jogos musicais, das regras internas da música instrumental (KADURI, 2006), constituindo um jogo de linguagem que abarcaria muitas composições vindouras.

Wittgenstein ainda teceria comentários sobre Wagner, o compositor cuja complexa relação com Nietzsche foi fonte de tantos escritos. Na obra *O caso Wagner*, importante texto de abordagem estético-musical, o autor de *Zaratustra* associa obras do compositor à sua redenção, buscando um acerto de contas com a música e a personalidade de Richard Wagner. Nietzsche, um grande crítico da cultura, se afastou de Wagner quando percebeu que este representava tudo aquilo que o filósofo combatia: Wagner espetacularizou a música e a teatralizou, inclusive desvalorizando a própria música ao rechaçar a orquestra do palco e a inferiorizando como mero artifício, instrumento, ao realocá-la no fosso. Não obstante o público elitizado que se tornou cativo nos espetáculos de Wagner era exatamente o oposto do homem de espírito livre, humano demasiado humano, que Nietzsche valorizaria com intensidade exponencial.

O círculo de amigos de Wittgenstein, em que encontrava-se Paul Engelmann, depreciava Wagner em seus encontros, relegando a este o título de destruidor da cultura e da música, sob possível influência nietzschiana. Conta-se que Wittgenstein não manifestou sua opinião, mas também não fez nenhuma objeção (FLOWERS, 1999). O filósofo, contudo, apresenta considerações não muito entusiásticas em relação ao músico:

Os *temas* de Wagner poderiam considerar-se como frases em prosa musical. E tal como existe uma <prosa rimada>, também estes *temas* se podem combinar numa forma melódica, sem que constituam *uma* melodia. O drama Wagneriano não é tanto drama quanto uma coleção de situações entrelaçadas como um fio

que, por seu lado, é apenas *inteligentemente* tecido e não inspirado, como o são os temas e as situações (CV, p. 66).

Outro fator que consolida influências do autor em sua análise estética são os indícios de um antissemitismo discreto<sup>24</sup>, uma influência de Weininger, que se manifesta pondo em xeque o poder criativo dos judeus e torna-se elemento de crítica musical para Wittgenstein. O autor, de ascendência judia e em uma sinceridade autocrítica, influenciado por tal concepção, considerava-se incapaz de criar, como vemos em trecho de *Cultura e Valor*. “Creio que nunca inventei um caminho de pensamento, mas que ele sempre me foi dado por outrem. Tudo que fiz foi me apoderar dele imediatamente, com paixão, para meu trabalho de clarificação”. Wittgenstein então expande esta visão para descrever impressões estético-musicais: “A tragédia encontra-se onde a árvore, em vez de se dobrar, se quebra. A tragédia é algo de não judeu. Mendelssohn, é, segundo creio, o menos trágico dos compositores” (CV, p.14). Sua adoração pelo espírito inglês também se manifesta ao falar do compositor: “Mendelssohn não é um cume, mas um planalto. O inglês que há nele” (CV, p. 14).

Entretanto, Mendelssohn, compositor alemão judeu, cujas obras enquadraram-se no início do Romantismo, se tornam paradigma da autocrítica wittgensteiniana. Mais uma vez, o filósofo utiliza-se da música como elemento comparativo para suas investigações: “O meu estilo é como uma má composição musical” (CV, p. 64). Wittgenstein, então, em vários momentos de sua vida, refere-se a Mendelssohn como alguém esforçado, mas não genial - um dos fatores referenciais é Brahms, compositor grandemente apreciado pelo filósofo (“*A força dos pensamentos* na música de Brahms” (CV p. 42): “Brahms é, com muita frequência, Mendelssohn sem as imperfeições” (CV p. 39). Wittgenstein então afirma que Mendelssohn “não tem a integridade de uma árvore que se ergue firmemente no seu lugar, seja o que for que passe à sua volta” (CV, p. 15) para assumir que assim também é que tem tendência a sê-lo.

---

<sup>24</sup> Wittgenstein estudou com Hitler em um liceu. “Segundo *Mein Kampf*, esse liceu era um bastião do nacionalismo pró-alemão” (CHAUVIRÉ, p. 29).

Wittgenstein ainda colocaria em xeque a qualidade do compositor evidenciada em outros dois pensamentos, primeiramente diria que “se alguém quisesse caracterizar a essência da música de Mendelssohn, poderia fazê-lo dizendo que, possivelmente, Mendelssohn não escreveu nenhuma música difícil de compreender” (CV p. 42); e posteriormente questionaria “Que falta à música de Mendelssohn? Uma melodia <corajosa>?” (CV, p. 58). Wittgenstein, em uma manifestação projetiva, ainda afirmaria que Mendelssohn é um artista reprodutivo, que lhe falta o animal selvagem presente em toda a grande arte. Wittgenstein, em mais um trecho encontrado em *Cultura e Valor* considerava que, em filosofia, assim como nas artes, lhe faltava criatividade: “O maior pensador judeu não passa de um talento (eu, por exemplo)”. O filósofo projeta no compositor alemão sua própria insatisfação pessoal, elegendo a música como um possível paradigma de sua filosofia, fator que será discutido no próximo tópico, em que contemplaremos a relação entre música e linguagem tão presente na epistemologia de nosso filósofo. É assim que Wittgenstein vai abarcar a música em diversos momentos de sua obra, relacionando-a com a linguagem, e, antes de adentrarmos nesta desafiadora análise, convém realizarmos uma breve reflexão sobre a relação entre música e linguagem.

Neste capítulo, então, abordamos a influência de perspectivas estéticas erigidas na Viena *fin de siècle* que através de características materializadas por importantes personalidades do contexto, tais como a busca pelo resgate de uma sociedade moral, a distinção entre fatos e valores, a recusa pelo ornamento e pelo excesso, a crítica da linguagem e das estruturas culturalmente consolidadas, vão influenciar o TLP de Wittgenstein possibilitando uma leitura da obra sob uma ótica outra àquela da filosofia analítica e da lógica. Diante deste contexto, abordamos como o *Tractatus* manifesta estas influências que se verificam em suas sentenças sobre equidade valorativa da ética e da estética e de como estas não podem ser abarcadas pela linguagem da lógica pertinente à obra, sendo relegadas ao silêncio daquilo que o autor chama de Místico. Vimos também a possibilidade de uma leitura positiva da inefabilidade na obra e da contemplação do mundo *sub specie aeternitatis*, uma alternativa de vislumbre da vida à estrutura ontológica almejada no livro. Ainda

verificamos como a música impacta o pensamento de Wittgenstein em algumas de suas críticas aos compositores presentes em CV.

Diante destes levantamentos, expusemos duas questões centrais que embasam nossa análise: a relação de Wittgenstein com a estética e a importância que a música apresenta na vida e na obra do autor.

Neste momento, nos dirigiremos ao *Tractatus* para compreender como a relação entre música e linguagem é realizada por Wittgenstein.

## CAPÍTULO 2

### O *TRACTATUS* E A MÚSICA

O TLP teve uma história tão conturbada e fascinante como a de seu autor. Desde problemas editoriais até questões de interpretação, a obra inaugural de Wittgenstein não padeceu de méritos imediatos e se, não por muita insistência de seu autor, talvez nem chegasse a ser publicada<sup>25</sup>. Entretanto, passados os percalços iniciais, o livro tornou-se referencial para o pensamento britânico e influência crucial para intelectuais da época. Destarte, por seu foco na filosofia analítica e a influência do pensamento de Frege e Russell no trabalho do filósofo vienense, a obra apresenta nuances que, por um longo período de tempo, permaneceram esquecidas.

Há uma aproximação estranhamente pouco explorada entre linguagem e música no TLP. Há motivos para a abordagem escusa desta aparente improvável relação o que possibilitou que estas abordagens não só fossem sublimadas, como sequer pensadas. A abordagem preponderantemente lógica da obra inaugural de Wittgenstein durante muito tempo redimiu possibilidades latentes de explorar teses cujas óticas não estavam alinhadas aos critérios da filosofia analítica.

Esta relação entre música e linguagem é presente em momentos diferentes no pensamento de Wittgenstein, e a abordagem desta relação nas fases distintas da filosofia wittgensteiniana exige ressalvas. Embora seja difundida a noção de *ruptura* no pensamento de Wittgenstein, mesmo sob a manutenção do mesmo objeto central – a linguagem – consideramos que qualquer análise do pensamento tardio do filósofo deva ser realizada contra o pano de fundo de seu pensamento antecessor, sob a própria advertência do pensador<sup>26</sup>. Para isso, iniciaremos nossa análise entre a relação da filosofia wittgensteiniana e a música em seus escritos primeiros. Mas, antes, gostaríamos

---

<sup>25</sup> Uma análise profunda do processo de concepção do TLP é encontrada na obra *Wittgenstein: o dever do gênio*, de Monk.

<sup>26</sup> No prefácio das IF, Wittgenstein adverte: “Há quatro anos tive a ocasião de ler novamente meu primeiro livro (o “Tractatus Logico-Philosophicus”), e explicar seus pensamentos. Pareceu-me, de repente, que deveria publicar aqueles antigos pensamentos junto com os novos: pois estes só poderiam receber sua iluminação correta pelo contraste e sob o pano de fundo do meu antigo modo de pensar”.

de defender tal metodologia que considera a continuidade no pensamento de Wittgenstein.

Valle formula uma importante tese em que a “intenção ética é o núcleo que permite falar da continuidade na obra do filósofo vienense” (2003, p.15). Fica subentendido que, para Valle, este não é o único trajeto possível para uma abordagem da obra de Wittgenstein como unidade, tanto que o autor dialoga com defensores e detratores da possibilidade de entender o trabalho do vienense de maneira uniforme, entretanto, considera que a intenção ética “é ideia-mestra que permite compreender a unidade de sentido no conjunto da obra de Wittgenstein” (VALLE, 2003, p.105).

Em uma análise inspirada em Valle, também realizaremos abordagens nas duas principais obras de Wittgenstein, as entendendo como unidade, mas sob a via da música.

Nossa tese defende que a música é um elemento conciliador da obra de Wittgenstein. Reconhecemos que as inflexões trabalhadas pelo filósofo adquirem contornos epistemológicos não lineares e que nosso filósofo modifica suas análises no decorrer de seu percurso intelectual, entretanto, a música é presente nestes diferentes momentos. É possível pensar a música a partir do *Tractatus* e a partir dos escritos subsequentes à obra, de forma que ela se sustenta sob as diferentes perspectivas abordadas pelo filósofo.

É importante ressaltar que a música aparece no *Tractatus*. Aliás, ao considerar os registros filosóficos de Wittgenstein, a música aparece antes, em anotações nos NB, ela já se mostra importante para o pensamento do filósofo vienense, e oferece um caminho fecundo que transcende em grande proporção à pouca atenção que tem sido dispensada ao fato. A música, fundamental na vida de Wittgenstein, mostra-se também uma grande aliada para clarificar muitos dos pensamentos do filósofo, em especial a teoria pictórica da linguagem presente na primeira obra do autor.

Diante deste cenário, nosso objeto ganha contornos mais expressivos ao aprofundarmos as relações entre a linguagem e a música propostas na obra inaugural do autor. Tais relações aparecem em momentos fulcrais no percurso filosófico de Wittgenstein ao buscar esclarecer noções que são tão caras ao seu pensamento primeiro.



Nossa tese defende que a música pode ser pensada sob duas perspectivas complementares alinhadas ao próprio percurso ontológico apresentado no TLP. A primeira perspectiva é baseada no formalismo presente na obra, mais especificamente, no que Wittgenstein entende por forma lógica. Tal premissa é apresentada com relações à própria música pelo autor, mas sem maiores satisfações ou esclarecimentos. Versaremos sobre esta relação, buscando comprovar com maior profundidade os laços existentes entre a música e a linguagem sob a perspectiva do jovem Wittgenstein. Esta análise assenta-se sob o caráter crítico da linguagem na obra.

Outro ponto que abordaremos ainda inerente ao TLP diz respeito à etapa final do livro, em que o autor discorre sobre o místico, e que possibilita aproximações bastante fecundas com o fenômeno musical. Tal análise assenta-se sob o caráter ético-metafísico da linguagem presente na obra.

Pinto (1998, p. 138) afirma que

Além do viés transcendental, a marca característica que Wittgenstein imprimirá à sua crítica da linguagem é que ela constituirá um empreendimento lógico (busca das concepções transcendentais de possibilidade da linguagem) com um objetivo fundamentalmente ético (vencer a vontade individual e vivenciar o sentido da vida).

Em nosso entendimento, a música simboliza exatamente a unificação destas duas instâncias presentes no TLP.

## 2.1 A MÚSICA NO *TRACTATUS*

Wittgenstein está sempre às voltas com o tema musical, e tal hábito é preconizado em sua obra inaugural. A primeira abordagem da temática relaciona-se com a estrutura proposicional em que Wittgenstein estabelece que uma proposição com sentido é uma imagem lógica do mundo, isto é, dos estados de coisas. Assim, quando ela é bem construída consegue ser uma figuração verdadeira do mundo.

No *Tractatus*, Wittgenstein almeja eliminar as armadilhas da linguagem, e na obra não há espaço para flexibilizações se o intuito é dissolver as confusões conceituais

e mal-entendidos decorrentes desta, afinal aqui ainda estamos em um contexto em que a função designativa da linguagem desempenha determinado valor para o filósofo.

Esta discussão é consequência da própria premissa tractatiana de realizar uma crítica da proposição como crítica da linguagem (PINTO, 1998, p. 143). Na realidade, o objetivo de Wittgenstein é encontrar as propriedades fundamentais da proposição, já que é esta que está em relação isomórfica com o fato. Encontrar a essência da proposição, no projeto tractatiano, é encontrar a essência do mundo, conforme vemos no TLP 5.4711 “dar a essência da proposição significa dar a essência de toda descrição e, portanto, a essência do mundo”. Logo, a análise da linguagem tractatiana resulta em uma ontologia.

Wittgenstein, em sua reflexão, aborda questões relacionadas com a essência da linguagem, ora, com a essência da proposição. Neste sentido, o filósofo trabalha com a tese envolta na questão da forma da proposição, em uma dinâmica em que considera a linguagem a causa dos mal entendidos conceituais, logo, a busca é por uma linguagem cristalina e ausente de equívocos.

Neste contexto, em que a austeridade linguística adquire contornos mais rígidos, há de ser cauteloso na forma da proposição, e há de se esclarecer que esta não admite qualquer forma ou qualquer organização, afinal a proposição é determinada pelas leis da lógica, que, no livro assume o caráter de lei transcendentalmente estruturante. Assim, Wittgenstein recorre ao exemplo musical, pela primeira vez na obra, para esclarecer este importante ponto em sua ontologia: “a proposição não é uma mistura de palavras. – (Como o tema musical não é uma mistura de sons)” (TLP 3.141). A articulação da proposição é tratada à luz da articulação dos sons em um tema musical, que seguem uma ordem *a priori*, afinal é esta a natureza da lógica *tractatiana*, como Wittgenstein deixa claro no TLP 5.552, “a lógica é *anterior* a toda experiência – de que algo é *assim*. Ela é anterior ao como. Não é anterior ao quê” (grifos do autor).

A composição musical apresenta uma lógica que possibilita o reconhecimento de seu produto final como música e não como mero ruído ou uma sequência fortuita e casual de sonoridades. Há uma lógica musical, que articulada *a priori*, possibilita que a arte sonora possa de fato atingir o *como*, ou seja, existe um caráter ordenador na música que possibilita a sua existência.

Como aponta Wisnik (2017), a organização musical inicia-se com um conjunto mínimo de notas que forma a frase melódica e é denominado de escala. As notas de uma escalas, ao combinarem-se, formam melodias. Ou seja, uma escala é composta por um conjunto de notas, estas últimas, isoladamente, não podem ser consideradas músicas, já que são unidades mínimas e somente em conjunto com outras notas em uma estrutura ordenada como a escala, produzem elementos que combinados formam melodias, essas sim, caracteristicamente, musicais. Voltemos a Wisnik para elucidar tal asserção:

Não importa que a nossa tradição pense a escala como uma sequência de notas que vão do grave para o agudo, e que os gregos pensassem as suas escalas como um conjunto descendente indo do agudo para o grave. A escala é um estoque simultâneo de intervalos, *unidades distintas* que serão combinadas para formar *sucessões* melódicas (WISNIK, 2017, p. 73).

Todas as melodias são compostas por um número de notas limitado e organizado conforme as escalas, pois a música não é meramente som, mas uma organização particular de sonoridades. A nota musical é o elemento mínimo de uma melodia, imutável e essencial, ela isoladamente nada *diz* musicalmente, afinal, fisicamente é simplesmente um modo único de vibração no ar. A nota é representada linguisticamente por sua notação, ou seja, as sete notas Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si são representadas universalmente pelas letras C, D, E, F, G e B (MED, 1996), de modo que há uma relação figuradora entre estas notações e as notas em si.

Uma relação da estrutura da música a partir de partículas atômicas como as notas com a própria concepção da linguagem presente no *Tractatus* é viável, já que para Wittgenstein as proposições atômicas são derivadas das proposições moleculares, e os constituintes últimos das proposições atômicas são os nomes, que, conforme GLOCK (2008) estão para os objetos, que são os componentes mais simples da realidade. Abordaremos esta questão para elucidar como ela se relaciona com a estrutura musical e em que sentido o pensamento expresso no TLP 3.141 é pertinente.

Os objetos aparecem no *Tractatus* como as entidades mínimas constituintes do mundo e são elementos que, em sua conexão, formam os estados de coisas, ou seja, ao relacionarem-se possibilitam a existência de uma estrutura mais complexa, de forma

que só podem ser pensados a partir dessas estruturas, já que isoladamente nada dizem, pois não podem ser definidos, mas somente nomeados (“O mundo é a totalidade dos fatos, não das coisas” TLP 1.1). Os objetos formam a essência do mundo, sendo imutáveis e indestrutíveis, conforme vemos nos TLP 2.021, “os objetos constituem a substância do mundo. Por isso não podem ser decompostos”, são as partículas mínimas, invariáveis, que possibilitam em suas conexões que os estados de coisas ocorram no mundo, como vemos no TLP 2.0271, “o objeto é fixo, subsistente; a configuração é o variável, instável” e no TLP 2.0272, “a configuração dos objetos constitui o estado de coisas”.

As proposições de nossa linguagem podem ser decompostas em combinações lógicas de proposições atômicas, e estas últimas são compostas por nomes interligados. E estes nomes, isoladamente, nada significam. A unidade mínima da linguagem, para Wittgenstein, é a sentença, que constitui um fato do mundo.

Pinto (1998, p. 154) realiza uma análise esclarecedora desta tese:

O raciocínio de Wittgenstein é o seguinte: se as proposições complexas da nossa linguagem têm um sentido determinado, elas devem ser constituídas de articulações de proposições atômicas que existem no nível fático e, portanto, são fatos; se as proposições atômicas devem corresponder ao ponto de chegada da análise, elas devem ser constituídas de signos simples, que devem existir no nível transcendental das condições de possibilidade das proposições atômicas, que são fatos.

No *Tractatus*, os nomes são sucedâneos dos objetos (“o nome substitui na proposição os objetos” TLP 3.22), enquanto as proposições estão relacionadas com os fatos. As proposições são articuladas, conforme o TLP 3.141, a partir de nomes, da mesma forma que uma escala musical o é a partir das notas, motivo pelo qual defendemos que Wittgenstein realiza a relação de que a proposição não é uma mistura de palavras da mesma forma que o tema musical não é uma mistura de sons. Em ambos, há uma estrutura baseada em partículas atômicas imutáveis e indivisíveis cuja ordenação possibilita dar-lhes sentido.

Assim como um tema musical só pode ser construído a partir de uma sequência lógica e respeitar regras de harmonia, ritmo e melodia, a proposição não pode apresentar qualquer forma, no sentido em que não admite qualquer sequência de

palavras sem uma estrutura lógica, “algo implícito nas regras da sintaxe lógica” (GLOCK, 1996, p.182). As proposições são figurações lógicas dos fatos, como é apontado no TLP 2.18: “O que toda figuração, qualquer que seja sua forma, deve ter em comum com a realidade para poder de algum modo – correta ou falsamente – afigurá-la é a forma lógica, isto é, a forma da realidade”.

Há uma série de regras para o uso de signos, conforme pontua GLOCK (1996), que serão essenciais para se pensar numa sintaxe lógica. Wittgenstein, no *Tractatus*, critica o *modus operandi* da linguagem corrente (TLP 3.323<sup>27</sup>) como origem das “confusões mais fundamentais (de que a filosofia está repleta)” (TLP 3.324) e busca conceber uma notação que exclua estas confusões:

Para evitar esses equívocos, devemos empregar uma notação que os exclua, não empregando o mesmo sinal em símbolos diferentes e não empregando superficialmente da mesma maneira sinais que designem de maneiras diferentes. Uma notação, portanto, que obedeça à gramática *lógica* – à sintaxe lógica.

É nesse sentido, de estar condicionado a uma organização prévia, a uma sintaxe lógica, que a música, assim como a linguagem, não é simplesmente uma sequência qualquer de sons. Como vemos também, a música mostra-se nos signos da escrita musical, e possui uma relação afiguradora com este.

Wittgenstein busca o aprofundamento da relação afiguradora do mundo que a proposição apresenta ao equiparar esta relação com a música em uma sequência de passagens icônicas do *Tractatus*. Tal relação, que Wittgenstein expõe como “a proposição é uma figuração da realidade” (TLP 4.01) é discutida sob o pano de fundo do caso musical. O filósofo apresenta o caráter representacional da proposição afiguradora

---

<sup>27</sup> Na linguagem corrente, acontece com muita frequência que uma mesma palavra designe de maneiras diferentes – pertença, pois, a símbolos diferentes – ou que duas palavras que designam de maneiras diferentes sejam empregadas, na proposição, superficialmente do mesmo modo.

Assim, a palavra “é” aparece como cópula, como sinal de igualdade e como expressão de existência; “existir”, como verbo intransitivo, tanto quanto “ir”; “idêntico”, como adjetivo; falamos de *algo*, mas também que *algo* acontece.

(Na proposição “Rosa é rosa” – onde a primeira palavra é um nome de pessoa, a última é um adjetivo – essas palavras não têm simplesmente significados diferentes, mas são *símbolos diferentes*). (TLP, 3.323, grifos do autor).

e defende que a figura e o afigurado apresentam a mesma forma, entretanto, não é qualquer forma que a proposição e a realidade compartilham, mas sim a forma lógica.

Ao buscar a solução para tal problemática e deixar clara tal posição, Wittgenstein afirma que “à primeira vista, a proposição – como vem impressa no papel, por exemplo – não parece ser uma figuração da realidade de que trata. Mas tampouco a escrita musical parece ser, à primeira vista, uma figuração da música” (TLP 4.011). A música clarifica a fundamental relação figuradora tractatiana, uma concepção essencial à obra que representa o pensamento do jovem Wittgenstein. A escrita musical apresenta suas particularidades, e em um primeiro momento nada possui de relação com a música em si, entretanto, ao compreendê-la, possibilita o acesso à execução musical. Podemos inferir, neste caso, que a partitura e a música possuem a mesma forma lógica, já que a escrita musical representa no papel uma sonoridade no mundo, ou seja, é uma imagem da música.

Entretanto, precisamos ser cautelosos com tal premissa, ao lembrarmos de que a estética não pode ser contemplada na linguagem da lógica tractatiana. Assim, embora Wittgenstein faça relações com a música, o ambiente da obra apresenta limites cuja abordagem desta arte não pode ultrapassar. Aqui não poderíamos tecer comentários ou juízos sobre músicas, mas apenas descrevê-la como fenômeno, ou melhor, como linguagem. Fica claro, neste ponto, que a música se assemelha, em certo aspecto, à linguagem, e assim como a linguagem verbal corrente ou qualquer outra possibilidade linguística, a arte sonora apresenta com seu objeto relações internas em comum, ou seja, como é dito na linguagem tractatiana, a escrita musical apresenta a mesma forma lógica da música.

A música, assim como a linguagem, pode ser pensada, a partir da premissa tractatiana, pelo menos em sentido estrutural, como uma proposição, a partir da relação entre seus elementos, como o autor admite nos NB, “os temas musicais são, em certo sentido, proposições. O conhecimento da natureza da lógica levará, por isso, ao conhecimento da essência da música” (NB, p. 61). Tal afirmação não só denota o caráter de primeira importância que a música adquire no pensamento de Wittgenstein já nos primeiros escritos, como antecipa as relações que a música apresenta com a linguagem

no *Tractatus*. O filósofo deixa pistas importantes de que, ao pensar na forma da proposição, considerou o caso da música como imprescindível analogia.

Nos NB também encontramos uma anotação de março de 1915 que afirma: “a melodia é uma espécie de tautologia, é fechada em si mesma; satisfaz-se a si mesma”. A obra também não admite elementos presentes na música como o improviso, as modificações rítmicas, as mudanças de tons. Ao falar da essência da figuratividade da proposição, Wittgenstein considera que esta “*não* é perturbada por aparentes irregularidades (como o emprego de  $\sharp$ <sup>28</sup> e  $b$ <sup>29</sup> na escrita musical)”, logo, a música permanece como elemento de relação – fundamental – na obra inaugural do filósofo, que a suscita para lançar luz a questões complexas e demonstra o interesse e valorização do músico em relação à arte sonora, mas não extravasa tal relação.

Dito isto, é importante ressaltar que para Wittgenstein a proposição não admite estas irregularidades presentes na notação musical, pois a relação entre os nomes e os objetos é lógica: “a possibilidade de todos os símiles, de toda a figuratividade de nosso modo de expressão, repousa na lógica da afiguração” (4.015). Esta é a conclusão a que Wittgenstein chega, ou seja, as proposições figuram os estados de coisas, enquanto os nomes figuram objetos, logo, são figuras modelo daquilo a que se referem.

Para concluir e referendar tal tese, Wittgenstein utiliza-se novamente da metáfora musical e afirma que “o disco gramofônico, a ideia musical, a escrita musical, as ondas sonoras, todos mantêm entre si a mesma relação interna afiguradora que existe entre a linguagem e o mundo. / A construção lógica é comum a todos” (4.014). Sobre tal fato, Crespo (2011, p. 183) considera:

[...] a relação existente entre disco fonográfico, pensamento musical, notação musical e ondas sonoras, serve como elucidação da relação existente entre a linguagem e mundo porque entre essas diferentes linguagens existe uma forma equivalente que permite que a música se mantenha idêntica independentemente do seu suporte ser a partitura, o disco fonográfico ou o pensamento.

---

<sup>28</sup> Sustenido. É uma notação musical que indica que se deve considerar uma entonação meio-tom acima da tonalidade constante na notação.

<sup>29</sup> Bemol. assim como o sustenido, só que se considera uma entonação meio-tom abaixo do constante na notação.

Logo, a relação entre música e linguagem ilustra a relação entre mundo e linguagem. Ou seja, o aspecto abordado da mundanidade para auxiliar a compreensão da relação lógica da linguagem com o mundo é exatamente a música. Isso demonstra não só a importância dada por Wittgenstein à música, como temos insistido, como também oferece artifícios mais claros sobre a maneira a qual podemos abordar a música no *Tractatus*, já que, em primeira instância esta, uma expressão artística, logo, pertencente à estética, deveria repousar no silêncio.

Entretanto, a música apresenta-se na obra como elemento comparativo, como um fator de esclarecimento para a análise da linguagem, colaborando para compreendê-la em sua instância de representação do mundo. A perspectiva da música, neste caso, é fenomênica, e esta perspectiva é plausível no contexto tractatiano, já que sua abordagem é elucidativa e recorre-se a ela como linguagem, como estrutura, e não passível de juízo estético, fator que a lógica tractatiana não possibilitaria. Ou seja, em nenhum momento, no *Tractatus*, Wittgenstein aborda a música emitindo juízos valorativos ou discutindo sobre esta sob a alcunha estética. Podemos dizer que para Wittgenstein, no TLP, a música adquire caráter metafórico, que se apresenta como elemento clarificador e esclarecedor quanto ao *modus operandi* empregado na linguagem na obra.

A música no *Tractatus* é abordada sob a perspectiva ontológica, assim como a linguagem. Embora Wittgenstein teça comentários críticos sobre música e compositores futuramente, isto não acontece em sua obra primeira, pois a dinâmica estrutural desta não possibilita outra abordagem que não seja a ontológica. No *Tractatus*, a música é abordada necessariamente sob a alcunha da linguagem.

Esclarecido este ponto, a relação que Wittgenstein constrói entre música e linguagem nos aforismas tractatianos resulta em conclusões impactantes na filosofia de Soulez que admite que estas analogias sobre as relações internas da música dizem “muito sobre o princípio formal de uma imanência de relações, do qual depende a semântica musical e sobre o qual se regula igualmente a compreensão do sentido de um enunciado para o lógico” (2007, p. 296). Logo, aparece no pensamento wittgensteiniano uma relação com a concepção da forma de Schoenberg, como a encarnação da ideia no tempo, como veremos adiante. Wittgenstein relaciona o processo de formalização da linguagem, ou de representação da linguagem a partir do mundo, justamente com a



caracterização semântica da música, ou sua inscrição apreensível na realidade de forma sígnica.

Wittgenstein quer esclarecer a essência da proposição, “a proposição *mostra* seu sentido” (4.022), e insiste no caso musical para eliminar qualquer possibilidade de mal-entendido em sua lógica:

Que haja uma regra geral por meio da qual o músico pode extrair a sinfonia da partitura, uma por meio da qual se pode derivar a sinfonia dos sulcos do disco e, segundo a primeira regra, derivar novamente a partitura, é precisamente nisso que consiste a semelhança interna dessas configurações, que parecem tão completamente diferentes. E essa é a lei da projeção, lei que projeta a sinfonia na linguagem das notas. É a regra de tradução da linguagem das notas na linguagem do disco gramofônico. (4.0141).

Deste modo, o sentido da proposição é pensado sob o método de projeção, em que o mundo projeta-se em suas representações, assim como a sinfonia projeta-se na partitura. Um método que denota o caráter relacional pertinente à filosofia wittgensteiniana. No caso do TLP 4.0141, evidencia-se que para algo figurar, este deve apresentar alguma relação específica com aquilo que figura, ou seja, há necessidade de alguma definição de determinados elementos que se portarão como elementos de figuração, há necessidade de um método de projeção.

Em conversas que manteve com Waismann<sup>30</sup> nos anos 30 (MONK, 1990), Wittgenstein revelou que a noção de figuração que aplicou à linguagem tem como influência a noção de figuração tal como é usada na matemática. A noção de projeção tem analogia com a geometria, no sentido em que projetar determinada figura geométrica em outra significa determinar os elementos constituintes de uma a partir da outra.

Após elucidar, então, os pontos de conexão entre a música e a linguagem no TLP, realizaremos agora uma análise da forma no *Tractatus* e buscaremos relacioná-la com a forma musical. Com o intuito de nos afastarmos de uma abordagem puramente descritiva, nos concentraremos em defender que o formalismo presente na obra seminal de Wittgenstein apresenta intercâmbios com o formalismo musical, uma visão que se

---

<sup>30</sup> Friedrich Waismann foi um filósofo austríaco, também matemático e físico. Foi membro do Círculo de Viena e assistente de Moritz Schlick.

sustentará, inclusive, em pensamentos do próprio autor expostos tanto nos NB, escritos organizados postumamente, quanto no seu primeiro livro. Para tanto, resgataremos a visão formalista presente na obra e demonstraremos como esta relaciona-se com a música e o movimento formalista musical que abarcava o pensamento estético naquele período.

Por fim, demonstraremos como o formalismo tractatiano influenciou inclusive a abordagem estética extemporânea à obra, ou seja, impactou pensadores que realizaram reflexões posteriores e fora do contexto do *Tractatus*, e suas repercussões no pensamento estético contemporâneo, principalmente no trabalho de Susanne Langer. Deste modo, consolidaremos o aporte crítico-teórico necessário para analisar o movimento da concepção musical baseada no movimento de pensamento proveniente de Wittgenstein e fortalecer a tese de que, embora tal movimento seja dotado de modificações, ele não é necessariamente radical, tendo em vista, principalmente - e buscaremos comprovar - que o formalismo wittgensteiniano, embora “afrouxado”, não cessa-se, pois a noção de estrutura permanece fundamental para Wittgenstein, independente do período de seu pensamento contemplado. Ou seja, passamos de uma abordagem da forma lógica, rígida e cristalina para a forma de vida, flexível e subjetiva, como concluiremos posteriormente.

## 2.2. WITTGENSTEIN: UM FORMALISTA MUSICAL

O TLP abarca influências díspares; ele é o ponto de encontro de pensamentos não convergentes (o que não significa que sejam necessariamente divergentes), primordialmente, entre a filosofia analítica de Russell e Frege, a física teórica de Hertz e Boltzmann e os pensamentos de Schopenhauer e Tolstoi. Neste contexto, um aspecto fundamental na obra primeira de Wittgenstein e que possibilita um paralelo fecundo com a música é a noção de forma encontrada no *Tractatus*. Aprofundaremos então nossa abordagem buscando compreender melhor o papel da *forma* nos escritos iniciais do pensador vienense.

Como exposto em nosso trabalho, no *Tractatus* há uma tese fulcral: a do isomorfismo entre linguagem e mundo. Para Wittgenstein, a linguagem é figuradora da realidade, ela espelha um estado de coisas no mundo, este o figurado; ou seja, a linguagem é uma imagem (*bild*) do mundo, como podemos verificar nas seguintes passagens: “figuramos os fatos” (TLP 2.1) e “a figuração é um modelo da realidade” (TLP 2.12).

A relação figuradora entre linguagem e mundo, ou seja, entre estado de coisas e imagem, é importantíssima para Wittgenstein no *Tractatus*. Diante disso, o filósofo depara-se com uma questão-base em sua filosofia pautada pela lógica: o fato e a figuração deste fato devem possuir algo em comum para que haja tal figuração (TLP 2.16).

É neste momento que Wittgenstein recorre à *forma* para buscar solucionar tal questão. O autor expõe tal pensamento no aforisma 2.17 do *Tractatus*: “o que a figuração deve ter em comum com a realidade para poder afigurá-la à sua maneira - correta ou falsamente - é sua forma de afiguração”. Wittgenstein ainda deixa claro que este é o ponto de vista externo da relação entre representação e aquilo que se representa: “a figuração representa o seu objeto de fora (seu ponto de vista é sua forma de representação)” (TLP 2.173).

Wittgenstein, então, apresenta um de seus conceitos mais importantes ao desdobrar sua ideia sobre a forma de representação, a forma lógica: “que toda figuração, qualquer que seja sua forma, deve ter em comum com a realidade para poder de algum modo - correta ou falsamente - afigurá-la é a forma lógica, isto é, a forma da realidade” (TLP 2.18).

A forma lógica, logo, é a possibilidade de relação isomórfica entre fato e representação, ou seja, entre mundo e linguagem; uma resposta logicamente plausível para o questionamento até então presente: o que figuração e figurado possuem em comum? Mas, afinal, do que se trata tal forma lógica? E qual a sua relação com a música? Nos debruçaremos primeiramente sobre a forma lógica para posteriormente trazer à luz sua possibilidade de aplicação na música.

### 2.2.1 A FORMA LÓGICA

Quando abordamos um conceito sob a alcunha de *forma*, naturalmente somos condicionados a pensar em *estrutura*. No *Tractatus*, em que a pergunta central é “qual a estrutura da linguagem?” (e conseqüentemente, qual a estrutura do mundo), não podemos ignorar esta relação intrínseca e subestimar as imbricações entre forma e estrutura. Entretanto é importante ressaltar que tal conceito (forma lógica) não é inédito, ele foi popularizado anteriormente por Frege ao inventar o cálculo de predicados em que supera a concepção de que as proposições são formadas por sujeito e predicado e inaugura a análise complexa pautada na ideia de função, desse modo, sugere que há diversos tipos de proposições, que podem divergir em sua forma ou estrutura (GLOCK, 1997).

A noção de forma lógica também remete a Russell que buscava estruturar uma forma que se diferenciasse da forma superficial, ao sugerir uma forma essencial, esta a forma lógica.

Sobre a forma lógica, Zilhão (1993, p. 21) aponta que:

Ela é o elemento comum que permite ao pensamento representar a realidade e à linguagem traduzir o pensamento e, por via deste, fazer asserções acerca do mundo. Ela é totalmente *a priori*. De tal modo, que se um deus criasse um mundo teria que criar de acordo com ela (TLP 5.123). O filósofo, por sua vez, assume-se como o seu guardião, aquele que, ao nível do consciente, consegue mostrar essa estrutura implicitamente presente tanto na organização do mundo físico como na organização do mundo mental.

Na concepção de Wittgenstein, então, a estrutura do mundo e a estrutura da linguagem devem apresentar algo em comum, devem estar harmonizados, e o que estas estruturas devem apresentar em comum é a mesma forma lógica, ou seja, como apontado no TLP 2.17, a imagem, ou figuração, necessita de atingir certos parâmetros, ou cumprir determinados requisitos para que possa afigurar (representar) os fatos. A forma lógica assume, logo, a forma da essência da linguagem e a forma da essência do mundo, afinal, ela é a condição *a priori* para a ordenação de ambos.

É a forma lógica então que vai apresentar os parâmetros ou elementos que indicarão a verdade ou falsidade da afiguração da realidade, “que os elementos da figuração estejam uns para os outros de determinada maneira representa que as coisas assim estão umas para as outras. Essa vinculação dos elementos da figuração chama-se sua estrutura; a possibilidade desta, sua forma de afiguração” (TLP 2.15) isto é, a questão estrutural, de certa forma, também é uma questão do interior.

Wittgenstein, na filosofia tractatiana, almeja a análise cristalina da linguagem, ou seja, há necessidade de representar o mundo com absoluto rigor. A essência da linguagem repousa na proposição que afigura o estado de coisas. Os estados de coisas são articulados através da ligação de objetos indestrutíveis e imutáveis, da mesma forma que a proposição está articulada através de nomes.

Um importante ponto a ressaltar também é que a própria forma de afiguração não pode ser afigurada, somente exibida, conforme vemos no TLP 2.172, “a figuração representa seu objeto de fora (seu ponto de vista é a forma de representação); por isso a figuração representa seu objeto correta ou falsamente”. Wittgenstein, sobre a figuração, segue, trazendo novamente a questão da internalização: “a figuração, porém, não pode colocar-se fora de sua forma de representação” (TLP 2.174). Destes trechos, podemos concluir algumas questões: embora a figuração represente seu objeto externamente, pois há de estar em sintonia com a estrutura deste objeto, já que ambos precisam apresentar a mesma forma lógica, ela não pode colocar-se fora de sua forma de representação, e tal fato lança luz sobre um aspecto que será muito importante para relacionar a forma lógica com a forma da música: a concepção formalista.

Para compreender melhor esta análise, podemos retomar a discussão prévia sobre a música não ser um amontoado de sons, assim como a linguagem não é um amontoado de palavras, presente no TLP 3.141, em que concluímos que em ambas há uma sintaxe apriorística. Neste ponto, concordamos que, para Wittgenstein, há uma necessidade de articulação da proposição, assim como há necessidade de uma articulação da notação musical. Esta articulação prévia, essencialista, adquire um caráter transcendental que se apresenta como condição *sine qua non* para a articulação tanto da linguagem, quanto da música. Tal característica elenca a lógica como lei

transcendentalmente estruturante em que a forma da afiguração é essencial para a subsistência desta lógica estruturante.

Pinto (1998, p. 192) aborda esta questão:

[...] essa forma da afiguração desempenha uma função primordial na estruturação do mundo e da linguagem. De fato, ela é a condição transcendental de possibilidade de ambos. É ela que faz com que o mundo e a linguagem sejam aquilo que são; é ela que determina o que é o mundo e o que é a linguagem. A análise das condições de possibilidade de ambas nos leva inexoravelmente à questão da essência.

Para Wittgenstein, “a forma é a possibilidade da estrutura” (TLP 2.033), logo a própria configuração da estrutura já está presente na forma. A partir desta reflexão, nos deparamos novamente com o caráter ontológico da filosofia tractatiana, que defende que o fundamento ou a essência da linguagem é também a essência do mundo, entretanto, a obra apresenta uma ótica bastante original na concepção da representação linguística. Como vimos, a estrutura mínima passível de análise são os fatos e não as coisas (TLP 1), logo a essência deve encontrar-se no nível dos fatos e não das coisas.

Wittgenstein articula o mundo como o conjunto dos estados de coisas existentes (TLP 2.04) e a realidade como a existência e inexistência dos estados de coisas (TLP 2.06), logo a realidade total é o mundo (2.063). Os estados de coisas, como estrutura mínima de análise, logo a essência do mundo, são configurados a partir de ligações de objetos (TLP 2.01), entretanto, estes objetos já apresentam as condições de pertencimento ao estado de coisas de antemão (TLP2.012). Desta forma, o objeto só pode ser pensado em sua possibilidade de ligação com outros objetos para estruturar o estado de coisas, e estas possibilidades apresentam-se *a priori* nos próprios objetos (TLP 2.0121 – 20123).

Esta configuração apresentada por Wittgenstein nos possibilita uma aproximação com a própria lógica da música. Podemos pensar a música exatamente a partir da lógica tractatiana, em um caminho inverso, provavelmente, ao realizado por Wittgenstein, que utilizou a música como elemento metafórico para discutir a teoria pictórica da linguagem, sem, entretanto, esclarecer os detalhes de sua aproximação. Este é um método fecundo para compreendermos melhor a associação que o filósofo realiza entre música e linguagem.

Da mesma maneira em que os estados de coisas são articulados e figurados através da proposição, as melodias também são articuladas e figuradas a partir das partituras. As melodias podem ser pensadas atômicamente como a unidade mínima de sentido, já que as notas musicais imutáveis e invariáveis nada dizem musicalmente, mas somente em ligações com outras notas. Assim como os objetos já apresentam *a priori* as possibilidades ou não de ligações com outros objetos e as possibilidades de estruturação dos estados de coisas, as notas musicais também apresentam previamente suas possibilidades de configuração de umas com as outras, com a formação de escalas e melodias, segundo as regras e expectativas de resolução, características ao sistema tonal presente como referência ao filósofo

Assim como os objetos não podem ser pensados fora de suas possibilidades de ligação para formarem os estados de coisas, as notas musicais também não podem ser pensadas fora de suas possibilidades para formarem uma melodia, já que uma nota isoladamente é apenas um som, assim como qualquer outro som do mundo, e um amontoado de notas que não seguem uma lógica sintática apenas configuram ruído. Podemos inferir destas reflexões que sob a perspectiva tractatiana da linguagem, a essência da música encontra-se na melodia que é a unidade mínima de sentido na música. Ela é decomposta em notas musicais, que, estáveis e imutáveis, nada dizem musicalmente, apenas articuladas nas melodias.

As notas musicais, ao serem consideradas isoladamente não pertencem ainda à melodia, da mesma forma que objetos não pertencem ao estado de coisas, entretanto, as notas musicais apresentam o nível de condições transcendentais de possibilidade das melodias, assim como os objetos apresentam dos estados de coisas. Tal premissa confere à lógica musical a mesma forma da lógica da linguagem, e para aprofundarmos tal tese há necessidade de se compreender a lógica ou a forma da música, para tanto, retomemos ao aspecto internalizante concernente à forma lógica da linguagem.

Como Crespo (2011, p. 129) aponta, há “uma impossibilidade de saída para fora da imagem que corresponde à impossibilidade, anunciada por Wittgenstein no *Prólogo ao Tractatus*, de sair para fora do mundo, da linguagem e do pensamento”, ou seja, é no interior, e somente no interior que a forma lógica se mostra, “(...) por isso, é a partir do interior da imagem, enquanto representação da realidade, que Wittgenstein

determina a sua forma e a sua possibilidade de sentido e de verdade”, conclui Crespo. Esta forma, interior, que se esvai de características externas possui relações estreitas com o modo de se pensar a música proveniente da reflexão formalista. Em última instância, a forma lógica é a própria lógica estruturante da linguagem em sua transcendentalidade.

Todas estas explicações de Wittgenstein levam à conclusão de que a figura e o figurado apresentam algo em comum, que são suas formas lógicas, cujas estruturas denotam elementos que estão em correlação uns com os outros, cuja correspondência de tais elementos é imprescindível para que haja sucesso em tal figuração. Esta relação, entretanto, como visto acima, é interna, o que denota um aspecto formalista à tese wittgensteiniana. Para aprofundar tal questão, nos inclinaremos à abordagem formalista da música adiante.

### 2.2.2 O FORMALISMO MUSICAL

Tanto a discussão contemporânea sobre o significado da música quanto a concepção formalista sobre a mesma apresentam um mesmo débito considerável: a obra *Do belo musical* (1854), de Eduard Hanslick. O autor vienense trava um debate sobre o significado da música e aborda de forma negativa a sua relação com as emoções. Para o autor, a música não possui uma relação direta e intrínseca com os sentimentos - uma máxima incontestada herdada do Romantismo, como pontuam Grout, Palisca (2007) - mas é autônoma em sua própria forma.

A música, de fato, pode despertar sensações, mas não de modo causal, na esteira do que pensa Wittgenstein, mas como qualquer experiência cotidiana pode desencadear sensações de espanto ou de prazer. Para Hanslick (1994), realizar uma associação direta entre estes elementos desvirtua o verdadeiro significado da música, que não decorre de uma relação de causalidade.

Hanslick, em sua obra, busca defender uma tese essencialista da música em que elementos “extramusicais” não possuem influência sobre ela, ou seja, a música é



autônoma, formada apenas por elementos internos, uma forma que apresenta consonâncias claras à ideia de forma lógica concebida por Wittgenstein.

A grande questão para Hanslick é a busca pelo combate a duas abordagens até então presentes em relação à concepção musical. A primeira, autoexpressiva, que abarca os sentimentos que o compositor poderia ter ao construir uma obra musical; de acordo com tal visão, a música representaria algo externo como os sentimentos do compositor; a segunda, designativa ou descritiva, que lança luz ao caráter simbólico da música como representativa de algo do mundo, ou seja, pode referir-se a algo no mundo que não tenha conexão direta com a música. Tal perspectiva é abordada negativamente por Hanslick, por entender que não há consenso sobre o que determinadas melodias ou harmonias possam significar, e assim sendo, não pode haver representação.

Não existe, *a priori*, uma relação intrínseca entre sons e objetos que possam assegurar e configurar esta relação. Uma visão que, em certa medida, diverge da noção tractatiana da linguagem ao afirmar que objetos isolados não significam, mas somente no contexto das proposições, “só fatos podem exprimir um sentido, uma classe de nomes não pode” (TLP 3.142) - estas sim, funções elementares, logo moleculares. Mesmo assim, a herança da filosofia analítica na esteira de Frege de nomear como colar etiquetas nos objetos, ainda é persistente no *Tractatus*. Wittgenstein deixa claro que “o estado de coisas é uma ligação de objetos (coisas)” (TLP 2).

A possibilidade do objeto participar do estado de coisas é apriorística, como aponta Wittgenstein, “na lógica, nada é casual: se a coisa *pode* aparecer no estado de coisas, a possibilidade do estado de coisas já deve estar prejulgada na coisa” (TLP 2.012). O filósofo ainda defende que “se conheço o objeto, conheço também todas as possibilidades de seu aparecimento em estados de coisas (Cada uma dessas possibilidades deve estar na natureza do objeto)” (TLP 2.0123), e, posteriormente conclui que “os objetos contêm a possibilidade de todas as situações” (TLP 2.014).

A crítica de Wittgenstein, entretanto, de como a linguagem funciona e motiva os contrassensos linguísticos muito se assemelha à visão negativa do significado de Hanslick. Wittgenstein reconhece que na linguagem ordinária uma mesma palavra pode significar coisas diferentes, de acordo com o que o filósofo chamará de *modos de designação*, conforme vemos no TLP 3.321: “Dois símbolos diferentes podem ter,

portanto, o sinal (escrito ou sonoro etc) em comum - designam, nesse caso, de maneiras diferentes”. Nosso filósofo busca pela univocidade do significado em uma linguagem ideal para eliminar os mal-entendidos conceituais que estão presentes justamente na falha linguagem do dia a dia. Para Hanslick (1994), da mesma forma, não pode haver representação se esta é arbitrária e externa à música, pois faltam recursos à música para representar.

Hanslick quer combater a concepção causal da música, ou seja, o fato de que a música necessariamente evoque determinados sentimentos em quem a ouve. Ao realizar esta abordagem, que apresenta o aspecto de uma crítica à representação da música, manifesta-se também uma ressalva ao efeito psicológico dela.

Mas se a música não possui relação intrínseca com os sentimentos, ou, evocá-los não é seu papel primário, do que se trata, então, a música? Para Hanslick (1994), a autonomia musical a distingue da linguagem, pois não apresenta função semântica. Devemos esclarecer que Hanslick foca essencialmente na música instrumental, pois ao inserir vocalizações na música, tais palavras abarcarão naturalmente determinadas referências para o ouvinte.

Entretanto, para Hanslick, não devemos cair na armadilha da possibilidade de representação da música através das vocalizações, tendo em vista que a representatividade é das letras cantadas e não das música tocadas; o autor se mostra inclusive crítico às óperas e peças encenadas - assim como à dança - artes em que a música é serva de outras manifestações como a poesia, conforme pontua Alperson (2008), em uma atitude muito próxima à de Nietzsche, quando este se volta contra Wagner, definindo-o como inimigo da cultura.

Para Hanslick (1994), a análise deve ser puramente musical e o objeto da música, não externo, nem terceiro, em seu formalismo se denomina de *belo musical*. O que a música apresenta, diz o autor, são sucessões de sons musicais denominados de *ideias musicais*.

Videira (2007, p. 142) ressalta que “Hanslick foi um dos pioneiros a estabelecer uma teoria estética musical autônoma em relação às demais artes”. Deste feito, o filósofo, em seu formalismo radical, busca conexões essencialmente internas para desenvolver sua ontologia muito à maneira como Wittgenstein realizou posteriormente em sua noção

de forma lógica. Desta maneira, para Hanslick, conteúdo e forma são indissociáveis e sem relações exteriores. Para ele, a ideia musical é autônoma, é considerada um fim em si mesma, e jamais um meio para despertar sentimentos, pensamento convergente com a crítica à causalidade estética defendida por Wittgenstein. Para compreender esta relação, recorremos ao próprio Hanslick:

Onde no pensamento uma forma não parece separável de um conteúdo, de fato não existe conteúdo independente. Mas na música vemos conteúdo e forma, material e configuração, imagem e ideia, fundidas numa unidade obscura, inseparável. Essa peculiaridade da música, que ela possui forma e conteúdo inseparavelmente, a contrapõe absolutamente às artes literárias e visuais, que podem representar os pensamentos e eventos acima mencionados numa variedade de formas (HANSLICK, 1994, p. 80).

O autor pontua, de tal maneira, que o conteúdo da música não é formado por sentimentos, mas por formas sonoras em movimento, elementos internos à própria forma que independem de representações externas. Para Hanslick, a forma *música* transcende à simples expressão, mas é espírito de si mesma, conforme comenta Dahlhaus,

Hanslick afirma não só que a forma é expressão, forma de manifestação do espírito, mas que ela própria é espírito. Na sua estética, “forma” é algo de análogo a “ideia musical”. [...] Da forma, pois, pode dizer-se, e não de modo diverso do que se refere da ideia musical, que ela é essência que “se traz à manifestação”, e não, ao invés, simples manifestação de uma essência, a qual se deveria procurar fora da música, em sentimentos e programas. Mas acerca de uma forma que ele concebe como espírito e essência. Hanslick pode afirmar com sentido e sem contradição interna que ela é um “conteúdo”, que aparece ou se realiza em material sonoro (DAHLHAUS, 1987, p. 80).

Para Hanslick, a forma é a própria ideia que se manifesta na música, é a ideia musical, a sonoridade decorrente do próprio material musical. E essas formas em movimento tonal buscam alcançar uma espécie de beleza puramente musical, o belo musical.

Em um primeiro momento, pode-se imaginar relações estreitas entre as concepções musicais de Hanslick e Schopenhauer, porém, o segundo, em sua metafísica do belo (2011), defende uma tese idealista em que a música, a principal das artes, é a

pura intuição, ela fala a própria língua da verdade, enquanto as outras artes apenas comunicam a ideia, ou seja, na linguagem schopenhaureana, a vontade fala em linguagem musical, a música é um comentário verdadeiro sobre o mundo. Hanslick não é um idealista, mas um formalista. Para Hanslick (1994) , nas relações internas das ideias musicais, os elementos são internos e pertinentes à música almejando o belo musical que possui diretrizes e regras em seu próprio devir, ou seja, para o autor em relação ao jovem Wittgenstein, *mutatis mutandis*, há também uma preocupação com limites, visto que aquilo que extravasa a música não pode explicar a música e nem ser também música. A música é compreendida em sua própria dinâmica, numa concepção essencialista, da mesma forma que Ludwig Wittgenstein enxerga a linguagem em seus primeiros escritos, como bem demonstra já no prólogo do TLP, “o limite só poderá, pois, ser traçado na linguagem, e o que estiver além do limite será simplesmente um contrassenso”.

Hanslick (1994), como crítico da visão romântica de que a música é a linguagem dos sentimentos e emoções e também das teorias reducionistas que defendem o sentido da música exterior a ela, em seu formalismo dos sons em movimento, possui características convergentes com o pensamento de Wittgenstein que nos faz refletir se podemos enquadrá-lo como um formalista musical em seus empreendimentos intelectuais primeiros.

A concepção formalista de música apresentada por Hanslick entende que sentimentos e emoções desviam a atenção para aquilo que realmente deveria interessar. Neste sentido, as ideias musicais estariam afastadas de tais questões, uma vez que elas manifestam o próprio espírito da música. É neste particular sentido que Wittgenstein ao afirmar que a ética e a estética são uma e mesma coisa (TLP 6.421) as exclui da possibilidade de abordagem na linguagem ideal tractatiana, já que esta traduz estados de coisas, não valores. Para Wittgenstein, na busca pela linguagem pautada pela lógica há uma distração com enfeitiçamentos da linguagem que produzem contrassensos, são armadilhas da linguagem que causam as confusões conceituais. Em ambos os pensadores há uma presente preocupação para que o sujeito não se desvie ou se distraia com elementos exteriores que possam comprometer a plenitude do fenômeno. Uma preocupação que Wittgenstein expressa em passagem de CV, ao afirmar que “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” (CV, p. 35).

Não se desviar do caminho torna-se uma preocupação por parte de Wittgenstein, não apenas com a linguagem, mas com a filosofia como um todo. O filósofo acredita que não deve ditar as diretrizes, nem que o aprendiz apenas replique o que foi ensinado, mas que saiba pensar por si a partir do que foi apreendido com o professor. “Quem hoje em dia ensina filosofia não seleciona o alimento para o seu aluno com o objetivo de lhe adular o gosto, mas para o modificar” (CV, p. 35). Wittgenstein ainda, neste ínterim revela-se cauteloso com o próprio método filosófico que não deveria ditar, mas inspirar: “ eu não devia ser mais do que um espelho em que o meu leitor pudesse ver o seu próprio pensamento com todas as suas disformidades para que, assim auxiliado, o pudesse por em ordem” (CV, p. 35). Assim, compreendemos que para Wittgenstein não deve haver uma imposição da criação, mas há caminhos a serem seguidos.

Para Hanslick (1994), em seu formalismo, o significado da música está na própria música. Na música há uma sequência lógica e sentido, mas ambos de uma forma musical, em uma linguagem que nós falamos e entendemos, mas que somos incapazes de traduzir, este é o pensamento que sintetiza o formalismo e autonomia do fenômeno musical. Como pontua Szabados (2014), esta é uma visão muito próxima à do jovem Wittgenstein, como está expresso em um dos mais longos aforismas do *Tractatus*, o 4.002:

O homem possui a capacidade de construir linguagens com as quais se pode exprimir todo sentido, sem fazer ideia de como e do que cada palavra significa - como também falamos sem saber como se produzem os sons particulares.

A linguagem corrente é parte do organismo humano, e não menos complicada.

É humanamente impossível extrair dela, de modo imediato, a lógica da linguagem.

A linguagem é um traje que disfarça o pensamento. E, na verdade, de um modo tal que não se pode inferir, da forma exterior do traje, a forma do pensamento trajado; isso porque a forma exterior do traje foi constituída segundo fins inteiramente diferentes de tornar reconhecível a forma do corpo.

Os acordos tácitos que permitem o entendimento da linguagem corrente são enormemente complicados.

Reconhecemos que Wittgenstein recorre claramente a uma teoria essencialista da linguagem no *Tractatus*. Szabados (2014) chega a uma importante conclusão sobre essas relações, desde que tons e temas na música absoluta não representam ou figuram coisas no mundo, eles não possuem sentido da maneira factual que as proposições o fazem. Entretanto, nos NB, Wittgenstein realiza aproximações entre a estrutura musical e as proposições que nos ajudam a clarificar de modo mais responsável estas relações.

Em duas entradas de abril de 1915, Wittgenstein aborda a estrutura da proposição e a relaciona com a música: “A proposição não é uma mistura de palavras [...] e também a melodia não é uma mistura de sons, como pensam todas as pessoas sem educação musical” (NB, p. 63). Fica claro até aqui, então, o caráter essencialista que Wittgenstein dá à linguagem e os indícios que começamos a ver de que tal essencialismo abarca também os elementos musicais. A forma da linguagem, logo, para Wittgenstein também é fulcral e esta é estruturada pela lógica, existe uma articulação *a priori* que possibilita a linguagem: “a linguagem é articulada” (NB, p. 61).

Retomemos, então, um importante ponto apresentado previamente para ampliar o debate. Wittgenstein assume a aproximação entre a música e a proposição em pensamento do início de 1915: “os temas musicais são, em certo sentido, proposições. O conhecimento da natureza da lógica levará, por isso, ao conhecimento da essência da música” (NB, p. 61). Se concordamos que Wittgenstein em seu pensamento primeiro é um formalista da linguagem, aqui já podemos também inferir que o filósofo também é um formalista musical. Há um pensamento exposto pouco adiante em seu caderno que nos auxilia a sustentar tal tese: “a melodia é uma espécie de tautologia, é fechada em si mesma; satisfaz-se a si mesma” (NB, p. 61).

Acreditamos que Wittgenstein ao assumir que a melodia é uma espécie de tautologia, assume a característica formalista da música, em que esta independe de fatores externos e ao satisfazer-se a si mesma, adquire instâncias muito próximas às defendidas por Hanslick em sua tese sobre as ideias musicais.

Neste ponto de nosso estudo, é prudente atermo-nos ao trecho inicial do aforisma acima exposto “a melodia é uma espécie de tautologia(...)”. O que Wittgenstein,

de fato, supõe ao exprimir tal pensamento? Para respondermos a esta pergunta necessitamos da compreensão do que é, para ele, uma tautologia.

Wittgenstein afirma que “entre os grupos possíveis de condições de verdade, há dois casos extremos. Num dos casos, a proposição é verdadeira para todas as possibilidades de verdade das proposições elementares. Dizemos que as condições de verdade são *tautológicas*” (TLP 4.46). Um ponto importante a ser abordado sobre o assunto, é que ele conclui ao admitir tal forma, fechada em si, que “a tautologia não tem condição de verdade, pois é verdade incondicionalmente” (TLP 4.461). E assim como a contradição, pela consequência de suas estruturas, a tautologia não pode figurar uma realidade particular, já que é a condição de uma proposição em qualquer mundo logicamente possível, “tautologia e contradição não são figurações da realidade. Não representam nenhuma situação possível. Pois aquela admite *toda* situação possível, esta não admite *nenhuma*” (TLP 4.462).

Diante destas premissas, inferimos que Wittgenstein, ao aproximar a melodia da tautologia, manifesta características formalistas, assim como Hanslick, já que considera a música fechada em si e relacionando-se com si mesma, apenas com seus elementos internos. De tal modo, a música não figura nenhuma realidade particular, mas deve ser universal e verdadeira nas mesmas propriedades de uma tautologia. Esta possibilidade é próxima o bastante da ideia musical de Hanslick para aproximarmos Wittgenstein do formalismo musical.

Szabados (2014) conclui outro ponto relevante em relação a visão musical de Wittgenstein ao comentar que nem a lógica nem a música dizem algo, de todo o modo a lógica mostra (*shows*) a estrutura do mundo, enquanto as notas e os temas mostram a estrutura da música. Esta aproximação merece maior aprofundamento e, para tal, consideramos pertinente analisar o pensamento de outro estudioso do formalismo musical, o contemporâneo a Wittgenstein, Arnold Schoenberg.

Schoenberg escreveu, entre diversos textos, dois especialmente influentes que já nos dão pistas da importância que o compositor também dava aos aspectos teóricos da música, *Tratado de Harmonia* (1911) e *Fundamentos da composição*

*musical*<sup>31</sup>. O compositor vienense, imortal ao tornar popular o sistema dodecafônico de organização das alturas musicais, também denominado de música atonal, era um crítico da necessidade latente de se sistematizar um modelo estético, entretanto, o mesmo se empenhou bravamente em ser um “pensador da música”.

Schoenberg, um pensador também altamente impactado pela cultura da Viena *fin de siècle*, estava alinhado ao pensamento e às diretrizes intelectuais de seu tempo. Soulez realiza um interessante paralelo entre a teoria formalista do compositor e a lógica de Frege,

Poderíamos nos arriscar a dizer que, assim como Frege o fez na lógica, distante da linguagem natural e de sua gramática, Schoenberg pensou o formal na música longe das representações que passavam por naturais, e exigiu desta que interiorizasse da mesma maneira o *eidos* formal da sintaxe do sonoro (SOULEZ, 2007, p. 84).

A autora finaliza a abordagem com a possibilidade da concepção musical na filosofia do compositor, sustentando que Schoenberg “empresta ao lógico esse ideal sintático do verdadeiro, a música *pensa*, na mesma medida em que por ela e nela se articulam leis do verdadeiro, segundo uma certa gramática” (SOULEZ, 2007, p. 84)

Soulez admite o esforço do compositor vienense em instituir uma epistemologia da música ao afirmar que “Schoenberg introduz, por uma espécie de golpe de estado, a música no reino do conhecimento, concedendo uma importância essencial à linguagem, e isso nos mesmos anos em que a filosofia da “guinada linguística” toma impulso” (SOULEZ, 2007, p. 84)

Assim como Hanslick, Schoenberg se apoia no conceito de *ideia musical*, pensamento que defende um formalismo em que a forma não é oposta ao conteúdo, mas se “deixa “construir”, no sentido que adquire na época: uma arquitetura de símbolos” (SOULEZ, p. 286). Esta reflexão, muito bem-vinda no caso da música, busca resolver o próprio paradigma de uma forma musical, pois, como pontua Mammì (2017), em sua crítica pautada no caráter fugitivo da música, esta não é de fato, propriamente uma forma; não no sentido de contorno, como dita a herança grega, “forma é esquema,

---

<sup>31</sup> Livro pensado e organizado entre 1937 e 1948 por Schoenberg a partir das experiências com seus alunos estadunidenses.



permanência de proporções duradouras no fluxo das sensações, e a música, ao contrário, é até mais contingente do que as sensações, como se corresse mais rápido do que ela” (MAMMI, 2017, p. 9). A questão encontrada em Schoenberg é a própria materialização de algo intangível, uma inscrição na temporalidade realizada de forma construtiva, como pontua Soulez, “a forma, encontrando-se concretizada materialmente na obra, revela *de fato* sua constructibilidade” (SOULEZ, 2007, p. 297).

E é em Wittgenstein que a autora reconhece um paralelo promissor:

Encontramos a mesma concepção no primeiro Wittgenstein que também faz da ideia musical (Tractatus 4.014) um *analogon* estrutural da possibilidade formal do sentido. Da mesma maneira, a proposição do *Tractatus* segundo a qual podemos antecipar somente o que se deixa construir se apoia nessa noção de forma. Nas mesmas passagens, Wittgenstein exprime, como um artista, o cuidado de determinar “o que torna possível a invenção (*erfinden*) de formas”. Para ele, isso é precisamente a “lógica”. (SOULEZ, 2007, p. 287).

A autora ainda ressalta um notável ponto em que Schoenberg se viu alinhado, desde 1923, à virada linguística, quando esta cunhada por Schlick, e inspirada na “nova lógica” de Frege e Russell, redirecionava o método filosófico como análise formal da linguagem das teorias (e ocasionalmente da linguagem ordinária também). Schoenberg, então, levantou a bandeira da “nova música”, a qual Wittgenstein demonstrou-se claramente crítico.

É importante ressaltar, aliás, neste ponto que a concordância entre Wittgenstein e Schoenberg é estritamente filosófica. Isso porque Wittgenstein certamente não era um entusiasta da música proposta pelo mestre da Escola de Viena, uma música que visava experimentações e continha elementos característicos da música moderna, estranha à Wittgenstein.

Schoenberg, em sua defesa por uma teoria construtivo-formalista, almejou contemplar em sua concepção sobre a *ideia musical* a noção do todo. Um todo que é causa e consequência da forma que estrutura este próprio todo, e, ao realizá-lo, ele elenca os elementos e suas relações em uma concepção essencialmente internalista. Tal ideia muito se aproxima do que Wittgenstein exprime no *Tractatus* (4.014)

O disco gramofônico, a ideia musical, a escrita musical, as ondas sonoras, todos mantêm entre si a mesma relação interna afiguradora que existe entre a linguagem e o mundo. A construção lógica é comum a todos (Como, no conto, os dois jovens, seus dois cavalos e seus lírios. Todos são, em certo sentido, um só.

Este importante pensamento expresso na obra inaugural de Wittgenstein não só enaltece a importância que o filósofo dá à música, como proporciona elemento de analogia na defesa de um dos pontos mais importantes da obra (a relação afiguradora entre linguagem e mundo), e também, evidencia novamente as relações internas pertinentes ao fenômeno musical, ressaltando sua visão formalista.

Aqui fica evidente a preocupação com o caráter sógnico da linguagem por parte de Wittgenstein, quando encara a dificuldade que é compreender a relação que qualquer linguagem simbólica possui com o seu objeto. Soulez conclui de forma impressionante a questão da totalidade encarnada na obra e a relação projetiva da linguagem tractatiana.

Essa concepção construtiva que confere à “Ideia” musical sua circunstância formal da *totalidade* encarnada na obra não está separada da exposição que Wittgenstein faz das relações internas no *Tractatus* (4.014-4.0141), onde a forma comum, formalmente expressa, é comparada com a ideia musical de uma obra que poderia ser a *Nona sinfonia* de Beethoven. Wittgenstein fala da sinfonia projetada, da partitura para os sulcos do disco de vinil. A escrita digital de baixo nível, comparada aos hieróglifos, é também considerada uma “projeção” (*Abbildung* 4.016), na qual a aplicação da regra é estendida à gravação do disco. A analogia das “relações internas” com a música diz muito sobre o princípio formal de uma imanência de relações, do qual depende a semântica musical e sobre o qual se regula igualmente a compreensão do sentido de um enunciado para o lógico. Antes que uma analogia de caráter metafórico, é preciso observar o coração de uma visão formal do sentido aplicável a diferentes registros (Soulez, p. 296).

A imanência de relações apresenta-se, logo, como um elemento crucial tanto para a música, quanto para a linguagem. E é este fator que possibilita a abordagem formalista de ambos os fenômenos, assim como os aproxima. Entretanto, este formalismo não permaneceu imune a críticas e falhas, e realizar uma abordagem que contemple tal criticismo nos é bastante valiosa.

### 2.2.3 UM FORMALISMO APRIMORADO

Tanto Hanslick quanto Schoenberg elevaram a um alto patamar intelectual a discussão sobre a música, de forma séria e embasada. O tratado musical escrito por Hanslick permanece relevante até mesmo porque não só sua abordagem foi muito original, como seus argumentos muito bem estruturados e embasados influenciaram uma gama de pensadores e teorias posteriores. Tal fato denota o valor e a influência de seus escritos no pensamento musical e filosófico, entretanto, a ênfase estritamente nas relações internas da forma musical excluiu de sua análise pontos considerados importantes por pensadores posteriores.

A rigidez no formalismo de Hanslick exclui praticamente qualquer relação que a música possa ter com o mundo, ou seja, qualquer relação extramusical torna-se insignificante para a sua teoria, pois, este foca essencialmente nas relações internas da forma musical, assim como Wittgenstein o faz com a forma lógica. E, da mesma forma que a lógica é cristalina no *Tractatus*, Hanslick foca essencialmente nos aspectos técnicos da música, ignorando seu aflorado lado afetivo.

Neste ínterim, foi proposto o denominado formalismo aprimorado “(...) a qualquer variedade do que Hanslick teria considerado como significado “extramusical”, tentando ampliar a abrangência da forma musical para incluir eventos, histórias, sons, ideias filosóficas, e assim por diante” (ALPERSON, 2008, p. 329). Tal premissa também se assemelha muito à flexibilidade na significação que Wittgenstein vai incutir em sua filosofia principalmente a partir da década de 1930 ao tecer críticas sobre seu próprio trabalho prévio.

Susanne Langer<sup>32</sup>, em 1953, popularizou a discussão deste *novo* formalismo, que é uma relação paradoxal entre sentimento e forma. Para a autora, ambos os adjetivos geralmente são abordados de forma antitética. Se analisarmos a música como externalização de sentimentos de seu compositor, abraçaríamos o equívoco de que a arte é mera autoexpressão e apenas o compositor poderia julgar, de fato, o valor da obra de arte. Por outro lado, se a arte fosse julgada pelo receptor apenas, traria em seu bojo

---

<sup>32</sup> Filósofa, escritora e educadora estadunidense (1895-1985). Ficou reconhecida por seu trabalho voltado a teorias sobre a influência da arte na mente humana.

uma questão muito criticada tanto por Hanslick, como por Wittgenstein, que é o efeito causal, ou simplesmente uma tática psicológica que pouco se distancia das estratégias de persuasão de vendas ou das propagandas.

O modo como Langer buscará resolver este impasse não é só estimulante pela importância na discussão ontológica sobre a música, mas especialmente para nós, porque a teoria que Langer desenvolverá é intrinsecamente conectada ao *Tractatus* de Wittgenstein.

O paradoxo que se apresenta na busca por uma ontologia musical para Langer dissolve-se quando ela propõe um caminho pautado em uma simbologia da expressão. É em uma teoria mais ampla estética que a filósofa baseia sua teoria da expressividade musical. Uma primeira distinção nesta solução de Langer foi abordada por Alperson (2008, p.330),

Ela distingue duas categorias gerais de signos: sinais, que se referem a questões de fato, como objetos e eventos, e símbolos, que se referem a ideias. A distinção é crucial porque, como vimos, Langer quer negar que a música funciona como um sinal, referindo-se a emoções que o compositor realmente teve ou realmente evocadas no ouvinte.

Na sequência, Alperson elucida melhor tal questão, ao abordar que Langer, em vez disso, “sustenta que a música, como toda arte, funciona simbolicamente para referir-se a ideias sobre a vida do sentimento”, ou seja, ao negar o funcionamento da música como sinal de algo, “ela sustenta ainda que as artes individuais funcionam simbolicamente por meio da criação de “aparências” ou “ilusões” de domínios particulares da vida emotiva” e conclui de forma bastante esclarecedora: “essas aparências são qualidades emergentes que são epifenomenais em relação a arranjos de determinadas propriedades, como tons ou cores” (ALPERSON, 2008, p. 330).

É importante frisar que, assim como Hanslick, Langer não elimina a possibilidade de evocar sentimentos na música, mas também condiciona este fato a um segundo plano, não o reconhecendo como principal fator do fenômeno musical, “o fato é que podemos *usar* música para descarregar nossas experiências subjetivas e restaurar nosso equilíbrio pessoal, mas esta não é a sua função primária” (LANGER, 2004, p. 216).

A filósofa também ressalta as consequências de se pensar a música como estritamente autoexpressiva,

se o fosse, seria inteiramente impossível a um artista anunciar um programa com antecipação, e esperar executá-lo bem; ou até, anunciando-o na hora, *expressar-se* com êxito no *allegro*, *adagio*, *presto* e *allegretto*, como os estados de espírito cambiantes de uma única sonata tendem a ditar (LANGER, 2004, p. 216)

A solução para a filósofa, então, é baseada em uma teoria dos signos, e Langer aborda a música como um *analogon* tonal da vida emotiva, logo, a música funciona como um símbolo dos sentimentos. “Se a música tem qualquer significação é semântica, não sintomática”, afirma a filósofa. “Seu “significado” é evidentemente não o de um estímulo para provocar emoções, não o de um sinal para anunciá-las; se tem um conteúdo emocional, ela o “tem” no mesmo sentido que a linguagem “tem” o seu conteúdo conceitual - simbolicamente” (LANGER, 2004, p. 217). A autora declara que a música não é derivada de sentimentos e nem tenciona a eles, mas é mais como “a respeito deles”. “A música não é a causa ou a cura de sentimentos, mas sua *expressão lógica*; ainda assim, nessa qualidade, ela tem maneiras especiais de funcionar, que a tornam incomensurável com a linguagem, e até com os símbolos apresentativos como imagens, gestos e ritos” (LANGER, 2004, p. 218).

O uso do termo *expressão lógica* não é imune à análise neste caso, afinal, a obra de Langer é influenciada por Wittgenstein. E neste caso, início da década de 50, mostra também o potencial da influência de Wittgenstein (e neste caso, especificamente de seu *Tractatus*) no pensamento estético em um momento que pouco se reconhecia a possibilidade de relação da obra do autor com esta temática.

Para Langer, a arte é a criação de formas simbólicas dos sentimentos humanos. Em sua concepção, a arte, e em especial a música, possui uma maneira especial de funcionar que a distingue da linguagem ordinária. Langer (1953) defende a tese de que a arte entra quando a linguagem sai, ou seja, a arte está além dos limites da linguagem; aquilo que não é possível ser exprimido pela linguagem, é abarcado pela arte. E qualquer semelhança com o *Tractatus* não é mera coincidência, como já situamos.

Hagberg (1995) ressalta a influência que a obra primeira de Wittgenstein possui na teoria da arte de Langer. Em especial, a teoria pictórica da linguagem, em que

as proposições espelham os fatos do mundo, será de crucial importância para o desenvolvimento da tese da filósofa. Esta saída encontrada pela filósofa é consequência direta de sua crítica às teorias expressionistas da arte até então propostas, em que ela concorda com Hanslick que a autoexpressão não ocupa o papel central nas artes, embora possua amiúde os holofotes em diversas concepções e teorias da arte. Podemos considerar, por exemplo, a visão de um neopositivista como Rudolf Carnap sobre a expressão artística, como a própria Langer aborda e critica: “O objetivo de um poema lírico no qual ocorrem as palavras "sol" e "nuvens" não é informar-nos de certos fatos meteorológicos, mas expressar certos sentimentos do poeta e despertar sentimentos semelhantes em nós”. Neste aspecto, tanto Langer, quanto Hanslick e Wittgenstein convergem em suas críticas ao expressionismo estrito causal em que, inclusive, mede-se o “sucesso” de uma obra de arte ao buscar equalizar o sentimento do artista com os efeitos no receptor.

Para Langer, as expressões artísticas não são autoexpressões, mas expressões lógicas que não são performadas por excitação, mas por denotação, logo, como já colocado anteriormente, não são sinais, mas símbolos. Esta posição da autora apresenta relação com o aforismo 2.2 do *Tractatus*: “a afiguração tem em comum com o afigurado a forma lógica de afiguração”. De forma semelhante com o que Wittgenstein assume sobre a linguagem, a filósofa considera para a arte, ou seja, que o símbolo artístico afigura o sentimento interno através de uma similaridade morfológica.

Assim como Wittgenstein defendeu a relação da linguagem com a exterioridade, ao assumir a figuração dos estados de coisas por meio das proposições, Langer defende a relação da arte com o mundo interior dos sentimentos. A filósofa, na realidade, propõe uma reflexão que dá sequência àquilo que o *Tractatus* cala em seu último aforisma (7): “sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar”. Langer transmuta palavras em obras de arte e o indizível em dizível

As estruturas tonais que chamamos de "música" têm uma estreita semelhança lógica com as formas de sentimento humano - formas de crescimento e atenuação, fluxo e armazenamento, conflito e resolução, velocidade, parada, excitação fantástica, ativação calma ou sutil e lapsos sonhadores - não alegria e tristeza, talvez, mas a pungência de um e de ambos - a grandeza, a brevidade e a passagem eterna de tudo que é vital. Esse é o padrão, ou forma lógica, da sciência; e o padrão da música é a mesma forma elaborada em puro som

medido e silêncio. A música é um análogo tonal da vida emotiva (LANGER, 1953, p. 240-241, tradução nossa).

Do mesmo modo que Wittgenstein arquiteta sua teoria pictórica da linguagem baseada no isomorfismo entre linguagem e mundo, cuja similaridade entre proposição e estado de coisas assenta-se na forma lógica, Langer estrutura sua teoria da arte propondo uma isomorfia - utilizando também, inclusive, o termo *forma lógica*- entre música e vida emotiva.

Langer, logo, apropria-se da lógica para resolver o paradoxo inicial da autoexpressão musical, admitindo que está lidando com um problema filosófico

que requer um estudo lógico e que envolve a música: pois ser capaz de definir o “significado musical” adequada e precisamente, mas para um *contexto e um propósito artísticos*, e *não positivísticos*, é a pedra de toque de uma filosofia realmente poderosa do simbolismo” (LANGER, 2004, p. 218).

A música, apresentando-se como forma tonal das emoções e sentimentos, possibilita equívocos interpretativos indesejados, como uma flexibilização e aplicabilidades individualizadas, algo em que, neste momento para Langer, compreendem impossibilidades, já que sua teoria é bastante generalista e busca o essencialismo do Wittgenstein do *Tractatus*. A filósofa esclarece tal questão, retomando um texto de Wagner, de 1841, dotado de clara influência schopenhauereana, cujo trecho, replicaremos aqui:

O que a música expressa é eterno, infinito e ideal; ela não expressa a paixão, o amor ou o anelo de um dado indivíduo em uma dada ocasião, mas a paixão, o amor, o anelo em si, e apresenta-o naquela variedade ilimitada de motivações, que é a característica exclusiva e particular da música, alheia e inexprimível para qualquer outra linguagem (Wagner, 1841).

Sobre esta exposição, então, Langer se debruça para esclarecer os efeitos de sua teoria pictórica essencialista:

A despeito da fraseologia romântica, essa passagem enuncia de modo bastante claro que a música não é auto-expressão, mas *formulação e representação* de emoções, disposições, tensões mentais e resoluções - um “quadro lógico” de vida

senciente e responsiva, uma fonte de compreensão, não uma súplica de simpatia (LANGER, 2004, p. 221).

Diante desta exposição, a autora, ainda esclarece que a obra musical é capaz de, assim como a linguagem que evoca coisas que não conhecemos ou presenciamos, trazer à tona sentimentos ainda desconhecidos, “assim como as palavras podem descrever eventos que não presenciamos, lugares e coisas que não vimos, a música pode apresentar emoções e estados de espíritos que não sentimos, paixões que antes não conhecíamos” (LANGER, 2004, p. 221).

Nesta importante tese estética, Langer ainda realiza considerações sobre o aspecto simbólico da música em que denota, novamente, a aproximação com o formalismo lógico tractatiano:

Seu tema é o mesmo que o da “autoexpressão”, e seus símbolos, podem até ser emprestados, de vez em quando, do reino dos sintomas expressivos; todavia os elementos sugestivos tomados de empréstimo são *formalizados* e o tema distanciado em uma perspectiva artística (LANGER, 2004, p. 221)

O sentido expressivo em arte comumente reside na relação dualista entre sentimentos internos e símbolos externos, ou seja, a externalização destes sentimentos através de símbolos artísticos. Logo, o artista cria símbolos objetivos para eventos subjetivos. A inovação é justamente a inclusão da forma lógica como elemento de consonância entre estes elementos dicotômicos,

Essa analogia formal, ou congruência de estruturas lógicas, é o principal requisito para a relação entre um símbolo e o que quer que ele signifique. O símbolo e o objeto simbolizado devem ter alguma forma lógica comum (LANGER, 1953, p.27, tradução nossa).

Este é exatamente a pedra de toque do sentido expresso por Wittgenstein no *Tractatus*, elementos e suas relações, e podemos aprofundar mais nossa discussão, buscando compreender se Langer se aproxima também de Wittgenstein na compreensão do modo de existir destes elementos, já que para o filósofo estes elementos são partículas atômicas em um dado estado de coisas.



Como mostra Hagberg (1995), Langer afirma que símbolos discursivos são construídos a partir de elementos analisáveis, e dotados de significados fixos, que se agrupam de várias maneiras para espelhar a estrutura ou estado de coisas particular no mundo. Em contraste, na vida privada, ela afirma, de forma reducionista, que os símbolos representacionais da arte são unidades inteiras indivisíveis. Ou seja, há uma correspondência entre as formas lógicas das emoções e as formas lógicas das estruturas das obras de arte, entretanto, elas não são passíveis de análise. De tal modo, aquilo que Langer supunha que diferenciava a arte da linguagem em si não se sustenta, já que sua defesa do *modus operandi* da obra artística é idêntica à da linguagem como figuração do mundo, sua guinada está apenas na intercambialidade do objeto figurado, que em sua tese é interno. Deste modo, Langer apropriou-se da perspectiva wittgensteiniana e aplicou-a na arte em busca de compreender como esta proporciona sentido, logo, afigurando objetos internos do sujeito, como os sentimentos, entretanto, a filósofa não aprofunda sua reflexão sobre como este modelo é estruturado.

Langer aposta, conforme Hagberg (1995), também na fugacidade inerente à Wittgenstein ao defender a estrutura da forma lógica. Nosso filósofo afirma que a forma da proposição e a forma do mundo que é afigurada são irrelevantes para a filosofia, constituindo-se empreitada para a psicologia empírica. Langer também permanece em silêncio ao buscar uma análise aprofundada entre a obra de arte e as emoções que ela simboliza, logo, a relação entre a arte e o indizível que Langer propõe é extremamente interessante e revelou-se como um capítulo original com novas perspectivas sobre a experiência estética, e mais, talvez a primeira contribuição formal sobre arte com influência do *Tractatus*, entretanto, a questão sobre a estrutura das formas da arte e das emoções não pode ser resolvida por sua tese.

Collingwood<sup>33</sup>, em 1938, propôs uma teoria expressiva, que se assemelha em alguns pontos a esta concepção de Langer, mas consideramos que, com uma criticidade menor não se sustenta pela sua premissa essencialmente causal. Para ele, arte é expressiva e imaginativa, e mais, ela não é como a linguagem, mas antes, é linguagem. O esteta aproxima a linguagem comum da arte, buscando uma relação de igualdade entre

---

<sup>33</sup> R. G. Collingwood (1889-1943) foi um filósofo, historiador e arqueólogo britânico que desenvolveu importante trabalho voltado à teoria estética e crítica da arte.

palavra e pensamento na linguagem, e obra e ideia, no caso da arte. Para Collingwood, na linguagem cada palavra, em relação causal e consequencial, reflete cada pensamento constituído previamente; da mesma forma, cada elemento de uma obra de arte expressa, em igualdade, cada ideia previamente construída. Um pensamento idealista que muito se distancia da visão de Wittgenstein, que se furta a qualquer explicação psicológica sobre as relações entre linguagem e mundo no *Tractatus*, e também se afasta da perspectiva de Langer, que não encontra na obra de arte unidades com significados pré-estabelecidos.

Diante do exposto, defendemos que há sim uma abordagem bastante profícua a ser realizada na questão mais elementar do formalismo de Langer e para tal empreitada nos debruçaremos sobre um ponto que consideramos bastante fecundo na fala sobre a semelhança da forma artística com a forma das emoções, mais especificamente quando a filósofa afirma que a “música é um análogo tonal da vida emotiva” e que nos traz importantes elucidações sobre sua teoria formalista baseada em Wittgenstein.

Devemos esclarecer nesse ponto que embora Hanslick tenha proposto uma teoria que evita elementos e relações extramusicais, este não negava que a música tivesse relações com as emoções, ao contrário, assumia que a forma da música possui similaridades com a forma das emoções. Langer, que assim como Hanslick evitava associar a música às emoções do compositor ou reconhecê-la como índice para efeitos musicais ocasionados no ouvinte, comunga também com esta perspectiva, como exposto em seu pensamento.

Se, para Hanslick a relação entre música e emoção parava por aí, para Langer tal relação conduzia ao autoconhecimento, ou seja, a música possibilitava um maior conhecimento da vida interior - e neste caso, sua concepção representacionista *à la* teoria pictórica do *Tractatus* faz total sentido, pois em sua tese, a relação da arte é com o mundo interno. Podemos perceber nas palavras da própria filósofa tais premissas:

Ela [a música] revela a imaginação de sentimentos [do compositor] mais do que seu próprio estado emocional, e expressa o que ele *sabe sobre* a assim chamada “vida interior”; e isso pode exceder seu caso pessoal porque a música é para ele uma forma simbólica através da qual ele pode aprender e também enunciar ideias de sensibilidade humana (LANGER, 1953, p. 28).

Este aspecto da teoria de Langer é bastante promissor, pois assume que a música possui relação intensa com a vida emocional, logo, esta forma artística é mais do que simples forma - e um formalismo radical não é o suficiente para abordar o fenômeno musical-, e ao presumir que a música contribui para aquisição de conhecimento interior, assume-se também como teoria cognitiva.

Ao afirmar que a música é um análogo sonoro da vida emotiva, Langer pressupõe que a mesma possui relação com a experiência de passagem do tempo, ou seja, uma característica transiente.

Isso ocorre na música porque as formas em movimento tonal são icônicas com o padrão de tempo conforme experienciado. Isto é, a música funciona como um “símbolo apresentacional”: suas formas em movimento tonal são uma aparência ou ilusão da sensação do tempo (ALPERSON, 2008, p. 330).

De acordo com este apontamento aferimos que a forma da música, ou seja, a forma composta por elementos como harmonia, tonalidade, contraponto tem relações isomórficas, ou seja, a mesma forma lógica, dos movimentos emocionais que experimentamos com a passagem do tempo, como angústia, avidez, entusiasmo e assim por diante.

A relação do isomorfismo música-emoção de Langer com a relação isomórfica linguagem-mundo de Wittgenstein não apenas torna-se mais evidente, como ao incluir o fator temporalidade, sua teoria ganha contornos mais espessos e evidentes, assim como profundidade epistemológica ao evidenciar de modo mais elucidativo esta relação formalista. Entretanto, esta relação de proximidade é formal, no sentido estrutural, já que as instâncias psicológicas propostas por Langer não podem ser sustentadas pela abordagem lógica proposta no *Tractatus*.

Para a filósofa, a música apresenta o chamado tempo musical, um ícone do tempo psicológico. Em nossa concepção, Langer, logo, assume que a música é uma forma de inscrição objetiva da subjetividade temporal, ou seja, é o tempo encarnado através de obra artística. Esta premissa possibilita uma relação bastante promissora com os estudos que Soulez realizou associando as teses de Schoenberg e Wittgenstein.

Schoenberg realiza uma tese formalista aprimorada e contempla o processo de materialização da música considerando a passagem da subjetividade do processo de

composição para a objetividade da música executada. Tal tese construtivista lança luz sobre o devir da obra musical, e a forma não mais encerra o aspecto estritamente estrutural da arte, mas é processual ao elencar elementos que vão desde o processo de composição até a sua execução, logo, a forma é responsável por inscrever a obra na temporalidade.

Esta inscrição na temporalidade da música significa que a obra musical possibilita que o inteligível seja materializado a partir de sua encarnação na música; Adorno<sup>34</sup> já afirmava que a música é, em suma, devir sonoro no tempo, o compositor romeno György Ligeti<sup>35</sup>, inspirado pelo filósofo alemão, declarou que a música é uma escrita do tempo. Tal perspectiva era exatamente a de Schoenberg.

Diante do exposto, é possível compreender a relação que Soulez traça entre a tese de Schoenberg e o pensamento de Wittgenstein. Embora tal relação seja direcionada a uma perspectiva posterior ao *Tractatus*, elucidada exatamente como este formalismo aprimorado, logo, um formalismo que evolui a partir dos escritos iniciais do filósofo, é consonante com o que críticos da música pensavam em relação a sua encarnação da temporalidade:

Schoenberg poderia fazer sua esta observação dos anos 1930-31, feita por Wittgenstein, segundo a qual podemos perceber a temporalidade somente por meio de sua incorporação à gramática de uma linguagem. Schoenberg não diz outra coisa da temporalidade de *Erwartung*<sup>36</sup> (SOULEZ, p. 294).

A relação entre linguagem e música, então, apresenta conexões estreitas e fecundas, como o próprio Wittgenstein demonstra em TLP. Além da discussão sobre suas estruturas e suas relações com a temporalidade, gostaríamos de realizar uma outra

---

<sup>34</sup> Adorno (1903-1969), entre importantes trabalhos que compuseram a Teoria Crítica, entre eles, sua crítica à indústria cultura, desenvolveu também estudos e teses voltadas à filosofia da música e à musicologia.

<sup>35</sup> Coluna Infinita, número 14, Estudos para piano, 1988-1994

<sup>36</sup> O monodrama *Erwartung*, de Arnold Schoenberg, foi caracterizado como uma obra convergente entre expressão e negação da forma, por um lado como síntese do expressionismo e, por outro, como uma composição não definível por meio de categorias formais.

abordagem que possibilita leitura distinta do fenômeno musical também pautada na obra, a análise da arte sonora sob o vetor da inefabilidade.

### 2.3 A MÚSICA E O INEFÁVEL

A música, assim como a linguagem no *Tractatus*, pode ser pensada sob a instância da crítica da linguagem, em uma abordagem lógica, mas também pode ser pensada a partir da perspectiva do inefável, na esteira do caráter ético-metafísico que abarca a obra. Pinto (1998) assume que o TLP converge duas esteiras conceituais distintas que resultam nas abordagens presentes na primeira obra de Wittgenstein, uma é o contexto ligado à análise da linguagem, que se aproxima do contexto em que analisamos previamente o livro, e o contexto ético-metafísico, que condensa a parte final do livro, em especial, as reflexões sobre o inefável.

Da primeira perspectiva, pudemos verificar como a estrutura da música equivale à estrutura da linguagem pensada por Wittgenstein em seu primeiro trabalho, principalmente sob a via do formalismo. Da segunda perspectiva podemos pensar a música em sua inefabilidade, ou seja, há um limite sobre o que se pode dizer da música, assim como Wittgenstein defende no final do *Tractatus* em relação à linguagem como o todo. Podemos estruturar a linguagem da música a partir de sua apreensão fenomênica, em cifras e partituras etc, mas a música, como fenômeno, apresenta particularidades que muito se aproximam da inefabilidade presente no *Tractatus*.

Embora posterior ao TLP, consideramos relevante a relação desta obra com *A música e o inefável* (1961), que é o título de um importante livro do filósofo francês Vladimir Jankélévitch. O autor, em uma discussão sobre música e ontologia, afirma que “diretamente, e em si, a música nada significa senão por associação ou convenção. A música nada significa, portanto, tudo significa... Podemos levar as notas a dizerem o que quisermos, conceder-lhes qualquer tipo de poder anagógico” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 59). O que o filósofo almeja com esta colocação é uma crítica à necessidade do homem

em buscar a significação, na tentativa de “atribuir ao discurso musical uma significação metafísica” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 59).

É curioso observar como Jankélévitch se utiliza de uma abordagem da música não instrumentalista e não essencialista que em alguns momentos se aproxima muito dos pontos apresentados por Wittgenstein nas IF, da mesma maneira que o faz sob a alcunha do inefável, uma tese essencialmente relacional ao TLP. Tal fator evidencia-se na seguinte passagem: “o universo musical, ao não significar nenhum sentido em particular, está, em primeiro lugar, no ponto antípoda de qualquer sistema coerente” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 65), uma visão que converge mais com a concepção antiessencialista wittgensteiniana das IF, como veremos adiante, do que com a tractatiana.

O filósofo francês ainda afirma que “a música faz eco a si mesma” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 69), ou seja, em sua ipseidade a arte sonora é fugitiva, conforme pontua Mammì (2017), não apreensível fisicamente e sem correspondência a qualquer objeto físico no mundo, à música, amiúde, é almejada a atribuição expressiva. O que Jankélévitch pontua como uma miragem do desenvolvimento, denunciando uma falácia teleológica da música, como esta tivesse alguma função ímpar a cumprir, alguma instrumentação prévia, também recai sobre a questão da significação: “além de incapaz de desenvolver, a música, apesar das aparências, é também incapaz de expressar”, um apontamento crítico em relação à música dotada de um expressionismo instrumental (especialmente de uma música que pretende expressar de modo unívoco). E conclui, “neste aspecto, ainda caímos facilmente em nossos preconceitos expressionistas: a música seria, como qualquer outra linguagem, portadora de sentido e instrumento de comunicação” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 72)

Gontijo (2017) dialoga com Jankélévitch e aproxima a música da noite por, entre vários fatores, ambas apresentarem como característica fundamental a subtração de contornos, realizando uma fenomenologia da música pautada pelas ressonâncias noturnas. Se a música romântica, mister apreciada por Wittgenstein, é a mais inefável, pois é a música que busca o ilimitado e almeja o infinito, logo, é também a mais noturna, pois manifesta-se ausente de definições exatas e ambiciosa em sua forma, carece de

contornos contundentes, além de estar envolta em aura mística, como os mistérios que o noturno proporciona.

Gontijo (2017), ainda em diálogo com Jankélévitch, faz uma alusão com a própria arte pictórica ao retratar a noite como uma experiência não-referencial (fator aludido frequentemente à música, como arte autorreferencial): “a ambiente noturno assim como seus seres possuem formas e contornos pouco definidos. Portanto, para tratá-los poeticamente o artista deve abdicar do desejo de representá-los de modo preciso e contentar-se em sugerir-los, evocá-los, fazer alusão a eles” (GONTIJO, 2017, p. 184). Tal contexto caracteriza o regime que Jankélévitch chama de *expressivo inexpressivo*<sup>37</sup>, é o inefável imanentizado, a concomitância entre o expressivo e o inexpressivo; para o autor a música é a inefabilidade encarnada e tal inefabilidade atinge um horizonte muito próximo à crítica conceitual exercida por Wittgenstein. Um trecho da abordagem de Kovadloff sobre a música sintetiza eficientemente esta análise:

Com a música ocorre algo similar ao que acontece com o tempo. Nada mais vívido em nós que seu feitiço excepcional. Nada mais cativante que a ardente simetria de seu voo. Mas, ao mesmo tempo, nada mais refratário a deixar-se prender entre as quatro paredes de um conceito (KOVADLOFF, 1993, p. 71).

O caráter da inefabilidade em Wittgenstein apresenta-se justamente pela dificuldade de se conceituar valores, que na arquitetura do significado tractatiana não contempla aquilo que não afigura estados de coisas, pelo caráter da bipolaridade proposicional, entretanto, a analogia com o noturno também pode ser encontrada na reflexão de nosso filósofo com atributos relacionados à arte sonora. O silêncio tractatiano possui instâncias musicais, como demonstraremos a seguir.

Ao considerar a introdução do TLP, em que Wittgenstein assume ter encontrado a solução definitiva dos problemas, Crespo (2011, p. 90) considera que “não se trata de arrogância, mas a expressão de que o que mais importa resolver, os problemas da vida, não podem ser resolvidos pelo *Tractatus*. Essas questões estão condenadas ao silêncio”, afinal estas questões ocupam posição de excesso na obra, pois

---

<sup>37</sup> Atribuição recorrente nas composições musicais, em italiano.

“[...] existem zonas do pensamento, da linguagem e da relação humana com o mundo que sobram na moldura do *Tractatus*, coisas a mais, excessivas relativamente àquilo que, com sentido, se pode dizer” (CRESPO, 2011, p. 90). É este excesso, justamente, que é silenciado no primeiro trabalho de Wittgenstein.

Tal excesso, no entanto, abarcado sob a alcunha do silêncio, muito se aproxima da música. Kovadloff apresenta um trabalho ensaístico denominado *Silêncio primordial* (1993) em que analisa este silêncio relacionado ao inefável, “este silêncio, que me interessa, tem de residual o que guarda de refratário aos enunciados que se empenham em subjugar-lo” (KOVADLOFF, 1993, p. 11). O foco da reflexão do ensaísta argentino não está no “semblante explicável” do silêncio, ou seja, o silêncio que se manifesta em algo oculto ou manipulável, ou ainda, o silêncio daquilo que se esconde na mentira. A abordagem do autor é no “fundo irreduzível” da própria existência, com foco no inexprimível. Kovadloff almeja realizar alguma conciliação com a insuficiência das palavras diante das coisas, com aquilo que porque não podia ser dito, deixou-se de dizer, com aquilo que não pode nomear, justamente por ser inominável.

No capítulo 2 da obra, intitulado “O silêncio musical”, Kovadloff se debruça sobre a música, influenciado sob a estética música jankélévitchiana, e considera que “a música não designa o silêncio, o prolonga” (KOVADLOFF, 1993, p. 64). É a este caráter de excesso do que pode ser expresso que a música está relacionada:

A música alude ao que sendo profundamente vivenciado como devir não chega, por isso mesmo, a conformar-se como significado. A música joga, respeita a natureza daquilo que inspira o seu proceder; *acata a impossibilidade de aprisioná-lo* sem que por isso renuncie a entrar em contato – em íntimo contato – com o que resiste a ser possuído. Torna-se claro, portanto, que a música não se instala na alusão porque declina transcendê-la e ir além, rumo ao efetivamente dito. Se permanece na alusão quando se identifica com ela e reconhece como a sua própria índole é porque a alusão é o mais além de tudo que pode ser dito (KOVADLOFF, 1993, p. 65, grifo nosso).

Kovadloff finaliza tal passagem referenciando Jankélévitch, ao considerar que a música, como presença sonora, é ela mesma uma forma de silêncio (JANKÉLÉVITCH, 2018). Há claramente uma convergência entre o silêncio musical proposto por Jankélévitch (e abordado por Kovadloff e Gontijo) e o silêncio tractatiano, que justamente contempla o excesso que é silenciado, uma experiência que transcende o limite da



significação, que transcende o limite da lógica do TLP. Como pontua Crespo, a região que a estética se localiza “é um terreno de impotência para a lógica: aí os seus princípios não se adequam” (CRESPO, 2011, p. 91).

Para Jankélévitch (2018), a indefinição, como aquilo que não se pode falar encontrado no *Tractatus*, está relacionada a uma grande parte de temas da filosofia, ao qual o filósofo associa positivamente ao noturno. O filósofo francês comenta que a indeterminação, como é o caso da expressividade musical, está presente naquilo que abriga múltiplas possibilidades e situa-se, como é o caso da expressividade musical, para além das categorias disjuntivas. E, neste contexto, o filósofo francês recorre ao conceito de *je-ne-sais-quoi*<sup>38</sup>: sobre aquilo que de algum modo apreendemos, mas não conseguimos expressar objetivamente, cuja palpabilidade nos escapa, o que tão comumente é cultivado pelo místico; é aquilo que não conseguimos tangibilizar, aquele “não sei o quê”. Tal conceito dialoga não só com o místico presente no *Tractatus*, mas também nos ajuda a compreender o próprio conceito de *entendimento intransitivo* futuramente presente na GF, cujo fenômeno não é associativo ou ostensivo, sua delimitação nos escapa, é fluida, sua apreensão conceitual não é possível; o entendimento é autônomo, afinal, como é apresentado na própria obra, o entendimento de uma linguagem é comparável ao entendimento de uma melodia.

Esta inefabilidade nas artes é belamente ilustrada em uma carta de Wittgenstein endereçada a Engelmann, sobre um poema de Uhland, que Monk (1995) nos transcreve: “Desde que, pelo menos, não se tente exprimir o inexprimível, então *nada* está perdido. Mas o inexprimível estará - inexprimivelmente - *contido* no que se exprimiu (9 de abril, 1917)”. Ou seja, o melhor de uma obra de arte é aquilo que, ficando implícito nela, se mostra sem no entanto poder se dizer, o próprio filósofo viria a confidenciar em 1933 que “em arte é difícil dizer-se algo tão bom como: nada dizer” (CV, p. 42), uma passagem que muito se aproxima à impressão que Jankélévitch tem sobre a *Sinfonia Fausto* de Liszt. Esta premissa da impossibilidade de se dizer certas coisas está evidente nos primeiros escritos de Wittgenstein em suas abordagens entre o dizer e o mostrar, fundamentais para embasar a tese do filósofo acerca dos limites da linguagem. Sobre as

---

<sup>38</sup> Expressão francesa que significa “eu não sei o quê”.

distinções entre dizer e mostrar, Valle realiza uma abordagem em que recorre ao itinerário elaborado por Wittgenstein:

Parece que a origem de toda a distinção pode ser encontrada na aproximação da concepção wittgensteiniana com o desenvolvimento das teorias lógicas de Frege e Russell, principalmente no que se refere à Teoria dos Tipos. A teoria da distinção em Wittgenstein nasce, em parte, como uma reação ao modo como Russel concebeu a sua Teoria dos Tipos e, por outro lado, como uma exposição que, sustentada sobre a teoria de Russel, completa-se como uma reflexão pessoal sobre o caráter específico das proposições lógicas (VALLE, 2003, p. 65).

Valle parte da influência lógica de Frege e Russell e seu resultado crítico à Teoria dos Tipos, com a distinção entre dizer e mostrar. Russell, na Parte I de *Principia Mathematica* (1963) se debruça sobre o modelo proposicional e, assim como Frege, busca estruturar uma forma lógica profunda, uma essência, a partir da qual explica-se a forma superficial das sentenças. Russell, então, propõe a teoria dos tipos para resolver um problema encontrado em seu antecessor relacionado às categorizações, como pontua Pinto (1998, p. 105), “a dificuldade do modelo fregiano está em tratar o elemento do conjunto, o conjunto, o conjunto de conjuntos etc. como se fossem todos objetos da mesma categoria. Na verdade, cada um deles possui um tipo lógico diferente”.

Russell (1963) determina que aquilo que se pode dizer de determinado tipo não se pode dizer de outro. Por exemplo, se considerarmos um conjunto, este é composto por elementos. Tais elementos possuem um tipo lógico que é diferente do tipo lógico do conjunto, e o conjunto dos conjuntos possui um tipo lógico que é distinto do tipo lógico dos conjuntos, e assim por diante. A proposta russelliana é uma hierarquia de tipos lógicos em que cada tipo apresenta características peculiares.

Diante disso, a partir da crítica tractatiana, Valle conclui com Wittgenstein que as propriedades lógicas da linguagem em sua dinâmica relacional com o mundo apenas o mostram, mas nada dizem acerca dele.

É evidente, então, que as proposições da lógica nada dizem, apenas mostram alguma coisa acerca do universo. Tal situação pode ser constatada pelo recurso da inspeção dos símbolos. As proposições propriamente ditas, aquelas fatuais, dizem alguma coisa sobre o mundo, mas, ao fazê-lo, precisam ser confrontadas com os fatos antes que possam julgá-las como verdadeiras ou falsas (VALLE, 2003, p. 67).

Sob a alcunha da ética, tudo que se expressa no mundo, a partir da linguagem, o faz revelando uma neutralidade ética, e conseqüentemente também uma neutralidade estética. Aquilo que está além da linguagem, os valores, constituem no *Tractatus* a experiência mística que não se permite traduzir na linguagem da lógica, e a única possibilidade legítima a ser considerada para estes atributos é o silêncio.

O inefável do *Tractatus*, pertencente ao místico, é a solução que Wittgenstein encontra para aquilo que não se pode falar, em essência a estética, a ética e a religião. Tal premissa, lida equivocadamente pelo Círculo de Viena como um combate à metafísica (Chauviré, 1983; Valcárcel, 2005), adquire contornos positivos ao considerar o aspecto cultural presente na vida e na obra do autor, e mais, na importância que Wittgenstein dá à arte e aos valores éticos. Nossa leitura não é de que o inefável exija o silêncio por sua irrelevância, mas ao contrário, justamente pelo caráter significativo do que este silêncio abrange, a linguagem lógica proposta pela ontologia tractatiana não teria possibilidade de abarcar tais instâncias, pois a própria distinção entre o dizer e o mostrar do *Tractatus* pressupõe a importância daquilo que não pode ser dito, como bem pontua Valle (2003, p. 68), “sabemos que o mais importante no *Tractatus* é aquilo que nele não está dito”.

A própria condição de excesso do inefável, comumente elegida a um ponto mais alto e distante sob a aura do místico, demonstra a importância que o filósofo imputava aos valores, como vemos em alguns dos aforismas finais do *Tractatus* antes da emblemática constatação de que “ética e estética são um só” (6.421): “é por isso que tampouco pode haver proposições na ética. Proposições não podem exprimir algo de mais alto” (TLP 6.42). Wittgenstein, inclusive, mostra-se descrente com a ciência um pouco adiante, denotando a relevância que dá, de fato, aos valores: “sentimos que, mesmo que todas as questões científicas *possíveis* tenham obtido resposta, nossos problemas de vida não terão sido sequer tocados. É certo que não restará, nesse caso, mais nenhuma questão; e a resposta é precisamente essa” (TLP 6.52).

Ora, a música, como bem pontuou Mammì (2017), é *fugitiva*, pois não se deixa capturar pelas palavras, e em uma atitude que nos remete diretamente a Wittgenstein<sup>39</sup>, afirma que a música nunca está no mesmo plano da linguagem verbal, está acima ou

---

<sup>39</sup> A palavra “filosofia” deve significar algo que esteja acima ou abaixo, mas não ao lado, das ciências naturais (TLP 4.111).

abaixo dela sempre. “Acima, por ser portadora de uma racionalidade autossuficiente, tanto mais pura enquanto não perturbada pela tarefa de remeter a algo específico; abaixo, por ser anterior à distinção entre significado e significante, portanto visceral, inarticulada, próxima ao grito animal” (MAMMI, 2007, p. 8). Ou seja, a música, em sua inefabilidade, fugitiva, noturna e inapreensível resiste a qualquer especificação, constituindo-se como um significante cuja *estrutura* não possibilita repousar significados, assim como são os valores tractatianos que transcendem qualquer limite expressivo da linguagem da lógica, devem permanecer no reino místico do silêncio.

Uma passagem de Jankélévitch traz, em relação ao silêncio tractatiano, um paralelo frutífero abordando uma leitura positiva sobre a defesa do estatuto inexpressivo da música e ilustra de forma bastante contundente essa possibilidade relacional:

A música é, portanto, inexpressiva não porque nada exprima, mas porque não exprime esta ou aquela paisagem privilegiada, este ou aquele cenário à exclusão de todos os outros. A música é inexpressiva no momento em que implica inúmeras possibilidades de interpretação, entre as quais nos permite escolher (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 175)<sup>40</sup>.

Em nossa leitura, o silêncio tractatiano, à luz da fenomenologia da percepção musical de Jankélévitch, adquire uma abordagem positiva, pois entendemos que assim como a música é inexpressiva porque não possui a rigidez lógica de um signo sob a perspectiva designativa, proposições sobre a ética e a estética no *Tractatus* também não seriam admissíveis, pois impossibilitariam a figuração de fatos, já que estão no plano dos valores. Essa é a origem do conceito de *expressivo inexpressivo* citado anteriormente, como Jankélévitch conclui: “diretamente e partindo dela mesmo, a música nada significa, a não ser por associação ou convenção; a música nada significa, portanto tudo significa” (1983, p.175).

O inefável de Jankélévitch sintetiza, de certa forma, a concomitância “entre o expressivo e o inexpressivo, entre tudo e nada significar” (GONTIJO, 2017, p. 183). É esta a mesma possibilidade que encontramos nos estatutos contemplados pelo silêncio tractatiano, justamente por não ser apreensível pela linguagem da lógica, e assim como

---

<sup>40</sup> Tradução de Clóvis Salgado Gontijo.

a música, apresenta ausência de contornos e o caráter noturno musical, nesta toada, pode significar tudo e nada, e por este motivo, não pode ser dito.

O inefável tractatiano também possibilita uma aproximação com o *je-ne-sais-quoi* de Jankélévitch:

O sabor de um fruto, o aroma de um vinho, o perfume de uma rosa são irreduzíveis; e este odor de fumaça e de ervas assadas que inusitadamente nos inquieta quando entramos num povoado, é ele também uma especificidade indivisível e indefinível; assim diríamos, um pouco como M. de La Palice, que é algo *sui generis*. Deste modo tentamos mostrar que não se pode reduzi-lo a outra coisa nem subsumi-lo sob uma categoria qualquer e que ele, por si só, constitui seu próprio gênero (JANKÉLÉVITCH, 1980, p. 52)<sup>41</sup>.

No *Tractatus*, a estética assume uma posição de excesso, ela está além do que deve ser dito. Não pode ser representada proposicionalmente, ou seja, não pode ser apreendida em um estado de coisas, não possui um objeto apreensível no mundo com os limites que a obra apresenta. Deste modo, a estética encontra-se no plano dos valores, e não sendo um fato, nada pode se dizer dela. Os juízos estéticos, assim como os éticos nada exprimem logicamente, pois não há proposição que abarque seus estados de coisas - já que são inexistentes no mundo - logo, não podem ser reduzidos a outra coisa. A externalização da experiência estética é insuportável para a ontologia tractatiana, pois a linguagem não exprimiria com sucesso seu significado, e geraria diversos mal entendidos, pois assim como a música, sua expressão não pode ser reduzida à linguagem lógica, pois ela não representa algo concreto, mas aquilo que não se subsume aos conceitos, aquele não sei o quê, o *je-ne-sais-quoi*. Diante disso, sobre estes juízos não poderia se dizer nada, apenas mostrar.

Wittgenstein é coerente com a lógica tractatiana e não emite juízos relacionados aos valores ou à estética em seu percurso ontológico tractatiano, no entanto, a estética está presente na obra. A noção de imagem (*Bild*) tão cara à obra possui instâncias estéticas.

Ora, primeiramente, tal *conceito*, como aponta Crespo (2011, p. 149), possui “[...] uma amplitude e uma plasticidade [...]”, ou seja, diferente da linguagem límpida e

---

<sup>41</sup> Tradução de Clovis Salgado Gontijo.

cristalina almejada no *Tractatus*, a imagem, seu principal elemento, aquele que possibilitará o aprofundamento da concepção pictórica da linguagem, possui não apenas um objeto, mas permeia por diversas noções, conferindo à imagem na obra, um sentido alargado. Logo, a imagem, tão cara ao *Tractatus*, apresenta um conceito alargado e mais de uma possibilidade de leitura, que difere daquilo que a obra tanto preza, a clareza do sentido.

A imagem é tão importante no *Tractatus*, que rende inúmeras metáforas visuais, e a visão torna-se essencial à ontologia wittgensteiniana, afinal, na obra encontramos modelos, representações, abordagens do espaço geométrico e do espaço lógico. Para Crespo, “epistemologicamente, a imagem é a ferramenta que permite ao homem relacionar-se com os elementos do mundo e, logo, com o próprio mundo [...] a imagem é como uma régua aposta ao mundo, um instrumento de medida do mundo” (2011, p. 150).

A visão, logo, é condição *sine qua non* para o desenrolar do pensamento de Wittgenstein em qualquer momento de sua reflexão. Embora apresente noções díspares no decorrer do percurso do filósofo, a imagem - e a visão - mantém-se como elemento convergente para a filosofia do autor, assim como a linguagem, a visão é um fio condutor de seu pensamento e não só impacta sua primeira obra, mas também a totalidade de suas reflexões.

A visão tractatiana, na esteira de todas as noções expostas na obra, é austera. A imagem, embora apresente uma concepção alargada, somente traduz nas proposições os fatos do mundo. Outrossim, embora a imagem, em sua concepção mais amplamente difundida, tenha conexões estreitas com a estética, no *Tractatus* ela possui uma relação distante, afinal, embora não aceite metáforas, ela representa a realidade e poderíamos relacioná-la com uma arte realista, cujo objetivo é a representação mais perfeita possível dos objetos do mundo.

Estas instâncias estéticas que o *Tractatus* apresenta materializam a influência do contexto cultural vienense na obra de Wittgenstein. A música em sua relação com a inefabilidade é uma possível leitura, à luz da posterior filosofia de Jankélévitch, que nos proporciona interessantes vislumbres e outros horizontes sobre o tão discutido tema do

Místico na primeira obra do filósofo. Entretanto, além destas relações aproximadas, existem abordagens diretas sobre a música realizadas no *Tractatus*.

Assim como a imagem, demonstramos como a música também ocupa fundamental papel tanto na ontologia tractatiana quanto na possibilidade de discussão da arte sonora a partir da obra.

Realizamos neste capítulo, então, uma abordagem sobre a música no *Tractatus*. Finalizamos esta análise abarcando a música sob o caráter da inefabilidade, e trouxemos para este debate as percepções do filósofo francês Jankélévitch sobre a relação da música com a inefabilidade. Previamente verificamos que a música não só é fundamental na elucidação de reflexões sobre a linguagem presentes no livro, como aparece, inclusive, em escritos anteriores à obra inaugural de Wittgenstein, e que ele a considera uma tautologia, ou seja, uma forma fechada em si mesma. Analisamos, então, como a perspectiva da linguagem de Wittgenstein também assume caráter formalista ao abordar a arte sonora. E para isto, travamos um diálogo com o formalismo de teóricos musicais como Hanslick e Schoenberg. Compreendemos também como este formalismo admite críticas e adquire novos contornos no que foi denominado de formalismo aprimorado. Neste interim, abordamos a análise de Soulez, que em uma perspectiva altamente influenciada pelo *Tractatus*, defende que a arte afigura objetos internos do sujeito, ou seja, sentimentos. Verificamos também como este formalismo aprimorado é compreendido por Langer.

### CAPÍTULO 3

#### **AS INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS E A MÚSICA**

A filosofia wittgensteiniana, a partir de 1929, assume direções divergentes àquela proposta pelo TLP dez anos antes, mas não independentes, afinal há um aspecto relacional evidente entre os diferentes momentos de reflexão do filósofo. O pensamento de um Wittgenstein maduro, consolidado na obra póstuma IF revê muitos dos problemas abordados em sua primeira obra e os apresenta sob outras perspectivas. Compreender este livro é um trabalho que envolve compreender o próprio pensamento do filósofo, em toda a sua complexidade, e, para tanto, nos debruçaremos também em obras que trazem pistas que nos auxiliam nesta tarefa, assim, é fundamental, realizar uma análise das IF conjunta com escritos prévios, mas que possuem relações com as mesmas questões, e que foram publicados como *BB*, *BBr*, *Z* e *GF*.

Insistimos que esta tese versa sobre a possibilidade de se pensar a música na e a partir da obra de Wittgenstein, e o núcleo de nossa análise reside nas percepções de forma que o filósofo teve em diferentes momentos de sua trajetória intelectual. No capítulo anterior verificamos como o TLP possibilita uma abordagem da música tanto de dentro da obra, a partir dos conceitos ali expostos e defendidos, como também a partir do que a obra não diz, mas mostra, no caso da inefabilidade dos sons musicais. Verificamos, desta maneira, como a música pode ser pensada a partir de uma forma, a forma lógica, e também como ela pode ser pensada a partir da ausência de forma, da inefabilidade.

A concepção essencialista presente no TLP nos trouxe fecunda reflexão que possibilitou tanto esclarecer pontos que o próprio autor abordou, principalmente em como ensejou discussões acerca da música a partir de suas teses, entretanto pensar a música sob as vias do essencialismo traz algumas dificuldades convergentes com a que Wittgenstein explora em seu trabalho subsequente. Nosso objetivo repousa agora em compreender como a música pode ser pensada a partir das questões presentes nas IF e nos escritos relacionados à obra<sup>42</sup>. Para atingir tal objetivo, iniciaremos traçando um

---

<sup>42</sup> Wittgenstein começa a abordar temas relacionados às IF, principalmente a noção de jogos de linguagem, em textos prévios, que foram publicados postumamente, como os livros *BB*, *BBr* e *Z*. Consideramos, assim



panorama estrutural das IF e analisando as principais questões concernentes à obra, as aproximando-as da música, assim como fizemos no TLP, na sequência realizaremos uma reflexão sobre como estas questões impactam na reflexão do ato de ouvir música, e concluiremos nossa tese versando sobre uma possibilidade que mantém o formalismo previamente apresentado, mas um formalismo não essencialista como a forma lógica, baseado na tese de *ver aspectos*, que defenderemos como a noção de *ouvir aspectos*.

Previamente, devemos considerar a reflexão de Wittgenstein acerca do papel da filosofia e compreender a transição do pensamento presente no TLP para aquele expresso nas IF. Para o autor vienense, os mal entendidos filosóficos têm origem nas confusões conceituais provenientes da linguagem, no desconhecimento do mecanismo da gramática. Tais problemas só podem ser solucionados ao serem observados de um ponto de vista que possibilite ver as coisas com clareza. O autor, ainda em seu pensamento anterior às IF, assume que “a linguagem é um traje que disfarça o pensamento” (TLP, 4.002). Posteriormente, o autor valorizará a linguagem ordinária, como ponto de partida para a dissolução dos problemas filosóficos:

Quando examinamos essas formas simples de linguagem, a névoa mental que parece cobrir o uso habitual da linguagem desaparece. Descobrimos atividades, reações que são nítidas e transparentes. Por outro lado, reconhecemos, nestes processos simples, formas de linguagem que não diferem essencialmente das nossas formas mais complicadas pela adição gradual de novas formas a partir das formas primitivas (WITTGENSTEIN, Livro Azul, p. 45).

Nesse sentido, seu novo pensamento é direcionado a tentar resolver estes mal-entendidos gramaticais, tratando a filosofia como uma terapia: “o filósofo trata uma questão como uma doença” (IF, 133). O pensador vienense apropria-se amiúde de exemplos cotidianos para refletir sobre a linguagem e a significação, exemplos estes que são correntes na vida comum, que são acessíveis aos indivíduos simples, distanciando-se, desta forma, das complexas torres conceituais e da escolástica pertencente a estas, tão comuns na história da filosofia.

Estes exemplos pragmáticos da vida ordinária são um modelo metódico trabalhado pelo filósofo em seu pensamento tardio, em que considera que a filosofia não

---

como Almeida (2015), estas obras imprescindíveis para a análise aprofundada das IF, como esclarecido previamente.

deve explicar, mas descrever: “toda explicação tem que sair e em seu lugar entrar apenas descrição” (IF, 109). Tal fator tem origem na atitude anticientificista de Wittgenstein já presente no TLP, em que o autor busca certo distanciamento das ciências naturais por parte da filosofia, afinal, como já expomos, para o autor, “a filosofia não é uma das ciências naturais. (A palavra “filosofia” deve significar algo que esteja acima ou abaixo, mas não ao lado, das ciências naturais)” (TLP, 4.111). O filósofo põe em xeque a supremacia da ciência e a atitude positivista corrente, como encontrado em CV, em um trecho de texto de 1930, em que assume que “o homem – e talvez os povos – para admirar, tem de despertar. A ciência é uma maneira de o voltar a fazer adormecer” (CV, p. 19).

### 3.1 O DESAFIO DAS INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS

Ao analisar os NB encontramos um questionamento datado de 1º de junho de 1915 que, na ocasião, resume o grande problema filosófico para Wittgenstein: “o grande problema em torno do qual gira tudo o que escrevo é: haverá *a priori* uma ordem no mundo, e se sim, em que consiste?”. Para Gebauer (2013), a busca pela resolução desta questão atravessa tanto os escritos presentes no TLP, quanto aqueles evidenciados nas IF. “No pensamento do *Tractatus* a ordem do mundo é criada com o auxílio da linguagem lógica” (GEBAUER, 2013, p. 11), afirma o comentador em relação à primeira obra do austríaco. Já em relação às IF, Gebauer no mesmo trecho afirma que “as concepções de Wittgenstein sobre a ordem no mundo não se modificaram de modo radical, mas elas se constroem sobre novos fundamentos filosóficos originados menos de uma “virada linguística” do que de um foco num pensamento antropológico”. O comentador conclui este raciocínio alertando que, nesta obra póstuma, “Wittgenstein descreve a geração de ordens a partir de “incontáveis” atividades da práxis cotidiana, das quais também faz parte falar uma língua” (GEBAUER, 2013, p. 11)

A partir destas palavras de Gebauer, partimos de duas premissas: a primeira é que não há uma ruptura radical no pensamento de Wittgenstein e a segunda é que a mudança de foco neste pensamento adquire determinado caráter antropológico

valorizado pela práxis. As consequências desta explanação, para o comentador, são éticas, já que versam mais sobre uma atividade filosófica wittgensteiniana concatenada com a contemplação da vida corretamente do que necessariamente a de um projeto de alguma lógica.

Convergente com a posição de Gebauer é a de Almeida (2015) que atribui à filosofia wittgensteiniana “uma revolução ética, uma revolução da livre vontade” (p. 41), uma conclusão que vai ao encontro com a máxima presente em CV em que Wittgenstein assume que revolucionário é aquele que pode revolucionar-se a si mesmo. Uma afirmação que também encontra a menção de Drury (1984) ao apontar que todos os textos de Wittgenstein apresentam uma dimensão ética.

Tais premissas possibilitam que possamos utilizar a própria metodologia wittgensteiniana para analisar as IF. A distinção entre dizer e mostrar tão pertinente ao primeiro trabalho do filósofo ecoa no *modus operandi* de leitura de uma obra tão complexa como as IF, fator que exploraremos em seguida.

As IF apresentam dificuldades interpretativas menos ocasionadas por sua exegese textual do que por sua estrutura. Como o próprio autor afirma no prefácio, “[...] este livro é, na verdade, apenas um álbum” (IF, p. 11), ou seja, Wittgenstein reconhece a construção caleidoscópica que se tornou a estrutura das IF. O livro à primeira vista muito se assemelha a um labirinto, com diversas discussões iniciadas e subitamente interrompidas, depois retomadas, algumas finalizadas e outras não.

As IF exigem um real esforço do leitor, o texto aponta para a premência de modificação da vontade. Há muito na obra que é dito, mas também há muito que é somente apontado e depende do interlocutor considerar estes apontamentos e realizar as conexões, análises e interpretações para compreender a rica arquitetura da significação presente na obra.

Novamente suscitamos o prefácio do livro em que Wittgenstein aponta para a necessidade de pensar por si próprio: “com meu escrito não pretendo poupar aos outros o pensar. Porém, se for possível, incitar alguém aos próprios pensamentos”. Esta advertência merece todo o respaldo. A interpretação rica das IF depende da conexão dos escritos ali expostos com os outros escritos do autor e com seu próprio trabalho antecessor:

Mas, há quatro anos, tive a ocasião de ler novamente o meu primeiro livro (o “Tratado Lógico-Filosófico”) e de esclarecer os seus pensamentos. Pareceu-me, de repente que eu deveria publicar aqueles antigos pensamentos junto com os novos: estes poderiam receber sua reta iluminação somente pelo confronto com os meus pensamentos mais antigos e tendo-os como pano de fundo. (IF, p. 12).

Esta característica da obra filosófica a ser descoberta e desbravada muito se aproxima da fruição estética de uma obra de arte. Assim como o leitor das IF deve transformar a sua vontade e fazer por si mesmo aquilo para o que a obra aponta (uma revolução interna), a obra de arte não quer transmitir outra coisa senão a si mesma, como Wittgenstein pontua em CV. A obra de arte não se mostra de maneira simplista apenas como mediadora de alguma outra coisa, a obra de arte se apresenta como um acontecimento, algo a ser descoberto e desbravado por si só, uma imersão em que a disposição e a atitude diante da obra sejam essenciais. Assim como a relação com a expressão linguística nas IF vai assumir um caráter pragmático, ou seja, é na práxis que ela se apresenta, é no cotidiano que suas plurais possibilidades podem se manifestar diante da interação com o sujeito.

É muito provavelmente esta a interpretação correta a que atribuímos a fala de Wittgenstein expressa em CV, ao pontuar que seu método filosófico é próximo ao da poesia, afinal, na poesia a possibilidade de significar é plural e concretiza-se no uso, na atividade poética, o sentido está atrelado ao acontecimento ocasionado pela fruição do sujeito com um poema. Gebauer (2013, p. 15) ressalta as características presentes na obra relacionadas ao agir humano, “que apreende características do mundo e as assimila em suas próprias execuções” e à possibilidade de falar; “pois as pessoas possuem a faculdade, posta em sua natureza biológica e social, de estruturar o mundo com auxílio de símbolos e criar um mundo simbólico dividido coletivamente com os outros” (GEBAUER, 2013, p. 15). Tais características até aqui expostas possibilitam uma primeira abordagem de consequências musicais nessa obra do filósofo.

### 3.2 A POLIFONIA PRESENTE NAS *INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS*

Nas IF, Wittgenstein busca implodir conceitos, afastando a noção de que é possível explicar significados de palavras, pois antes destas explicações, apresenta-se o agir; aprende-se fazendo, aprende-se na prática, aprende-se com o uso. Hebeche (2016, p. 32) pontua esta crítica wittgensteiniana aos modos de subordinação teórica da gramática: “a confusão conceitual é gerada pela névoa que acompanha a noção de ‘explicar’, ou seja, pelo fato de que ela respalda as concepções ou generalizações que se afastam do uso das palavras que originam”.

Na introdução das IF, como apontado anteriormente, Wittgenstein atribui à obra a forma de um álbum, mais do que a de um livro. Na realidade, é diante do vislumbre perante um álbum que a experiência de leitura da obra se aproxima da proposta pelo filósofo, pelas próprias características peculiares que são inerentes ao livro.

As IF nos apresentam uma escrita cujo desafio deve-se menos pela nossa capacidade intelectual interpretativa causada por terminologias complexas ou conceitos exegéticos. A redação da obra é clara e objetiva, a dificuldade reside em outra instância, na fisionomia do texto, que se manifesta como uma grande conversa, com interrupções súbitas amiúde. Estas conversas em diversos momentos aparentam surgir de diferentes vozes, e em algumas ocasiões não conseguimos identificar completamente de quem são tais vozes especificamente. Sobre tal aspecto, Almeida (2015, p. 41) comenta as consequências deste modo de escrita que estão alinhadas com a forma peculiar textual que Wittgenstein apresenta, “[...] a tendência a escrever de forma condensada, como a dizer meias-palavras, sem revelar senão o mínimo necessário para o entendimento do leitor”. O comentador ainda acrescenta sobre o tal modo de escrita, que “o que está bem de acordo com o estilo de pontuação e de subdivisão *sui generis* de seus textos, as frequentes inversões sintáticas, as intervenções subidas de outras vozes no meio de uma sequência aparente de argumentos [...]” (ALMEIDA, 2015, p. 41).

Estas características presentes nas IF nos remetem claramente a uma técnica compositiva musical denominada de polifonia. Neste modelo composicional temos múltiplas vozes independentes, imisturáveis e superpostas cantando variadas linhas, conforme pontua Wisnik (2017). Na polifonia, vozes distintas evocam lirismos específicos

proporcionando ao ouvinte uma experiência que rompe uma escuta unívoca passiva. Bakhtin (1987) aponta que a polifonia era uma linguagem ativa e fluida, cujas características compreendiam a mutabilidade e o dinamismo, de modo que esta forma de expressão musical representasse uma ideia oposta à de perfeição e de acabamento pertinentes ao canto gregoriano.

Não podemos ignorar em um primeiro momento que o caráter polifônico das IF converge naturalmente com a recusa essencialista que é encontrada na obra. Em especial em uma recusa que Wittgenstein insiste na obra que é a concepção essencialista do significado na linguagem em que “compreender é apropriar-se da essência de algo, ou seja, é o evento espiritual de posse de determinado sentido” (OLIVEIRA, 2015, p. 123). Nosso filósofo admite que a significação das palavras não deve apresentar caráter definitivo (IF 79, 80), “o filósofo deve superar estes preconceitos e se engajar numa luta contra o essencialismo”, afirma Oliveira (2015, p. 130) ao lembrar a busca pela linguagem ideal outrora presente no TLP.

É esta recusa pela busca ideal e pela essência (que aparece tão presente já nos escritos posteriormente organizados como BB) que possibilita que diversas vozes se manifestem na obra seminal de Wittgenstein. Como Gebauer pontua:

Na filosofia mais tardia de Wittgenstein, a linguagem não é mais a quintessência da racionalidade; a linguagem lógica não é mais o modelo da realidade. O que fascina é a práxis da linguagem, que não é ordenada *a priori* por princípios de pensamento; ao contrário, ela desenvolve uma ordem que emerge das práticas (GEBAUER, 2015, p. 35).

A característica polifônica das IF encarna a própria atitude wittgensteiniana que se rebela contra um modelo filosófico que se ancora em conceitos e verdades absolutas, em que a certeza, amparada pela essência, fez-se lugar. As relações fixas no mundo e no pensamento erodem a partir da nova perspectiva filosófica emanada por Wittgenstein. Dialogamos novamente com Gebauer sobre esta questão:

No lugar de uma reconstrução da ordem dada de conceitos e estados de coisas Wittgenstein põe outro princípio: a contínua produção de novas estruturas tanto no mundo como no pensamento. As estruturas não ordenam o mundo e o pensamento permanentemente, mas valem apenas para determinados recortes do mundo e aspectos do pensamento (GEBAUER, 2015, p. 95).

Não mais a busca pela linguagem cristalina do TLP cativa Wittgenstein, mas a linguagem como acontecimento, na práxis, e, com esta ruptura essencialista, naturalmente o filósofo calca no diálogo e em exemplos do cotidiano o seu *modus operandi* filosófico. Extravasa-se a necessidade de uma voz una, e a pluralidade destas vozes é a saída encontrada por Wittgenstein nas IF para a sua atividade filosófica. Almeida (2015), ao se debruçar sobre o estilo da escrita encontrado na supracitada obra wittgensteiniana, pondera sobre a fisionomia da obra, discorrendo da seguinte maneira com o intuito de esclarecê-la:

O que significa, em princípio, tomar as IF pelo conjunto de traços singulares que as caracteriza ou lhe dão expressão como obra filosófica. Essa expressão é singular por causa, precisamente de seu *estilo de álbum*. São esses traços característicos e únicos que, a meu ver, marcam sua fisionomia e lhe dão expressão. Uma expressão que só é possível por aquelas palavras naquelas posições. O que significa que há algo que não está no que é dito, mas na *maneira de dizer*. Se há uma operação que liga a forma com uma expressão, então a maneira como se diz alguma coisa denuncia precisamente os fatores mais importantes da comunicação do autor com o leitor: a visão da filosofia como pura atividade (ALMEIDA, 2015, p. 44).

Este modo de dissertar pertinente às IF traz consequências às dificuldades referentes às possibilidades interpretativas da obra, afinal de contas, ela por vezes se mostra reflexiva, outras tantas apresenta-se dialógica e tantas outras não apresenta continuidades nos raciocínios iniciados. É comum também na obra a mudança de assuntos ou de estilo, e todos ocorrem sem qualquer advertência do autor ou auxílio indicial (a ausência de sumário ou qualquer estrutura mais rígida do texto é um exemplo disso). Mais uma vez, temos pistas do que Wittgenstein quis dizer com a aproximação de sua atividade filosófica com o fazer poético. Não que sua filosofia seja poética ou que, ao realizar um poema, filosofa-se, mas a atividade filosófica em si de Wittgenstein muito se assemelha à atividade poética, pois esta não se adverte, não se explica, não presta contas, apenas apresenta-se como tal. Novamente suscitamos o ponto em que Wittgenstein assume que a obra de arte não quer transmitir outra coisa senão a si mesma presente em CV, é este exatamente o espírito presente nas páginas das IF.

Assim como a polifonia se rebela contra o canto gregoriano, as vozes também polifônicas das IF se rebelam contra as estruturas totalizantes vigorantes na filosofia e

uma voz apenas não mais é a possibilidade encontrada pelo filósofo que almeja o pensamento próprio de seus leitores e que estes pensem de maneira crítica sobre as questões apontadas por Wittgenstein. Nosso filósofo rebela-se contra a fé cega na ciência e contra a cultura vigente ocidental do século XX. Wittgenstein é um homem de seu tempo não por se sentir parte de sua cultura contemporânea nem por vislumbrar positivamente seus rumos, mas justamente por enxergar as questões de seu tempo de forma crítica e pouco amistosa, em tom de dúvida e com o sentimento anacrônico pulsante é que o filósofo insere-se em seu tempo. Ele o pensa de forma dialogal, em sua complexidade, motivação para a polifonia das IF, que conforme Cavell pontua “é uma obra de luta espiritual contínua” (1997, p. 43). O comentador ainda sugere que “a forma do problema filosófico de Wittgenstein não fala de *um* meio de uma jornada, mas de muitas jornadas, de muitos meios, de repetidas perdas e recuperações de si mesmo” (CAVELL, 1997, p. 42).

As IF são o resultado do questionamento de problemas filosóficos clássicos a partir de óticas muito originais combativas ao essencialismo vigente, afinal desde *Crátilo*, de Platão, a concepção instrumentalista da linguagem vigora e o último representante desta longa trajetória cuja abordagem da linguagem é apresentada como caráter secundário, designativo, é justamente o TLP, o livro de Wittgenstein publicado anteriormente (e o único em vida).

Wittgenstein, em sua luta espiritual, manifesta a partir de diversas vozes, critica a visão até então predominante na tradição filosófica ocidental, que advoga a partir da premissa que sem conhecimento da essência não há conhecimento propriamente verdadeiro. Tal perspectiva está exposta claramente nos aforismas 72, 73 e especialmente no 74 das IF. Podemos verificar como esta visão se manifesta na última destas passagens:

Aqui se insere também o pensamento de quem vê esta folha como padrão de ‘forma de folha em geral’, a vê diferentemente de quem a considera talvez como padrão para esta forma determinada. Ora, isto poderia ser assim, - embora não o seja -, pois significa apenas que, de acordo com a experiência, que vê a folha de um determinado modo, emprega-a deste e daquele modo ou de acordo com tais e tais regras. Há, naturalmente, um ver *assim* e um ver de *outro modo*. E há casos em que quem vê um padrão *assim*, em geral irá empregá-lo *deste* modo, e quem o vê diferentemente, de outro modo. Quem vê, por exemplo, o desenho esquemático de um cubo como figura plana, constituída de um quadrado e de



dois losangos, talvez cumprirá a ordem “traga-me tal coisa!” diferente de quem vê a imagem espacialmente (IF 74).

Este trecho, inclusive, traz indícios de outros elementos pertinentes à nossa análise, como o perspectivismo e o seguimento de regras, que serão abordados adiante. Ainda, em relação à luta contra o essencialismo, para Wittgenstein, os diálogos e mudanças e retomadas de assuntos e estilo nas IF, afloram o caráter polifônico da obra, que embora possa ser analisado textualmente, conforme pontua Bakhtin<sup>43</sup>, a polifonia de Wittgenstein se aproxima muito da musical. Uma polifonia extramusical, apresentaria-se problemática, conforme pontua Jankélévitch (2018).

Jankélévitch, em sua fenomenologia da percepção musical, supracitada, assume que a música não é uma linguagem e para defender este seu posicionamento, que se mostra imprescindível metodologicamente para a abordagem da ipseidade da arte sonora pelo autor, apresenta alguns pontos de divergência entre ambas as manifestações (música e linguagem), já que para o filósofo francês, a música é arte “noturna em si, pois escapa às servidões da linguagem, às proibições do discurso racional”<sup>44</sup> (1980, p. 209). E o primeiro ponto que Jankélévitch destaca na busca por estas distinções é justamente a possibilidade da polifonia na música. Vamos apresentar brevemente estes pontos e na sequência abordaremos a questão da polifonia e outras possibilidades que nas IF aparecem como ponto de ruptura para as distinções apresentadas por Jankélévitch.

O primeiro ponto abordado pelo filósofo francês é a relação entre a simultaneidade de sonoridades, que, na música, gera a polifonia, e na linguagem a superposição de falas, gera a cacofonia. O segundo ponto contempla a necessidade de um destinatário determinado na linguagem verbal, o que não é de fato necessário na

---

<sup>43</sup> O conceito de polifonia é apresentado por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Segundo Bakhtin, o romance apresenta uma característica que é a de ser plurivocal. Ao analisar e estudar Dostoiévski, Bakhtin observou que o seu discurso romanesco não é apenas plurivocal - há algo mais além dessa plurivocidade: as vozes dos personagens apresentam uma independência excepcional na estrutura da obra. Como diz Bakhtin, “é como se soassem ao lado da palavra do autor”. Observou mais que as múltiplas consciências que aparecem no romance mantêm-se equipolentes, ou seja, em pé de absoluta igualdade, sem se subordinarem à consciência do autor. Também os mundos que povoam os seus romances se combinam numa unidade de acontecimentos, porém mantendo a sua imiscibilidade.

<sup>44</sup> Tradução de Clovis Salgado Gontijo.

música, “aquele que fala sozinho é um louco, mas aquele que canta sozinho, como um pássaro, sem se dirigir a ninguém, é simplesmente alguém feliz” (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 30-31). O terceiro elemento desagregador, decorrente do segundo, é o diálogo, que na música não constitui de fato um diálogo, pois não apresenta interatividade com os interlocutores. No quarto ponto, Jankélévitch argumenta que alguns procedimentos inerentes ao contexto musical mostrariam-se absurdos em um diálogo convencional, como as ornamentações e repetições. O penúltimo argumento foca na possibilidade de renovação a cada apresentação de determinado tema, o que, no discurso verbal se restringe a um único momento, o da “elucidação da questão abordada” (GONTIJO, 2017, p. 176). E o último ponto é o tocante aos posicionamentos inconciliáveis que os sistemas filosóficos, religiosos e políticos exigem de seus adeptos e leitores, algo que não concerne à música. Existe ainda um ponto crucial em que Jankélévitch recusa considerar a música como meio de expressão, fator tão proeminente à linguagem. Segundo o filósofo, meio aqui, seria como uma ponte entre o compositor e o ouvinte, relegando à obra essencialmente um fator secundário, no entanto, no caso da música, “o signo e o sentido são, ao mesmo tempo, efeito e causa [...]; o criador coloca a essência juntamente com a existência, a possibilidade juntamente com a realidade” ( JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 39).

Para o também esteta francês Dufrenne, “se quisermos aplicar à música o aparato conceitual da linguística, a primeira tarefa é determinar seus elementos” (1998, p. 116). Este filósofo, então, busca elementos confluentes e convergentes e, assim como Jankélévitch, chega à conclusão de que a língua musical jamais funciona como língua. O autor afirma que “cada obra reivindica para si a autonomia de uma língua” (DUFRENNE, 1998, p. 122), ou seja, cada obra significa somente a si mesma. Doravante, Dufrenne defende a autorreferência da música, negando uma estrutura *a priori* para a realização da mesma, pois, para o autor, o campo sonoro não preexiste, de fato, à obra, mas ele se consolida junto à execução desta na práxis. Ademais, a “obra musical também não é uma sequência linear como o discurso” (DUFRENNE, 1998, p. 123), para justificar tal aspecto, o filósofo realiza uma comparação biológica: “[...] seu desenvolvimento é semelhante antes a uma germinação, a um fenômeno de crescimento biológico do que uma

explicação lógica; ela modula como modula o germe para produzir o fruto [...]” (DUFRENNE, 1998, p. 123).

A obra wittgensteiniana em que estamos nos debruçando apresenta elementos que contrastam com as visões de ambos os filósofos previamente apresentados. Em relação a Dufrenne, se considerarmos a fisionomia do texto filosófico presente nas IF, a obra se relaciona de forma estreita com a arte, como vimos. E seu caráter polifônico muito se assemelha ao apresentado por Jankélévitch. Gontijo (2017, p. 174) aborda esta questão da distinção entre linguagem e música na polifonia a partir de Jankélévitch:

A inteligibilidade de um texto verbal exige a *sucessão* temporal de fonemas e palavras, assim como a música inclui a *sucessão* de notas e “motivos”, mas a diferença desta, tende a anular-se com a *simultaneidade* de sonoridades. Se tentarmos transpor a polifonia musical ao plano do discurso por meio da superposição concreta de falas, incorreremos em inevitável cacofonia. Aplicando aqui uma terminologia comum aos músicos, mas provavelmente rejeitada por Jankélévitch em razão de suas implicações espaciais, enquanto a dimensão “horizontal” é partilhada tanto pela música quanto pela linguagem, a dimensão “vertical” é exclusiva à primeira.

Se abordarmos as IF por suas características polifônicas, pelas diversas vozes ali presentes e que comumente levam o leitor a questionar quem é o emissor em determinados momentos, é possível assumir que uma das dificuldades interpretativas da obra reside justamente nesta característica tão musical pertinente ao livro de Wittgenstein. A polifonia filosófica encarnada na obra é a forma que o autor encontra para expurgar a univocidade vigente na tradição na mesma proporção em que desafia o leitor a interpretar muitos dos escritos ali presentes.

Outro ponto interessante de distinção entre linguagem e música abordado por Jankélévitch é o segundo citado, em que o filósofo distingue o fazer musical do discurso verbal pela não necessidade de destinatário determinado no primeiro caso, e ainda acrescenta, como vimos, “aquele que fala sozinho é um louco, mas aquele que canta sozinho, como um pássaro, sem se dirigir a ninguém, é simplesmente alguém feliz”. E esta característica também é manifesta nas IF, pois na obra não são somente diversas vozes, mas estas vozes, por vezes, não se dirigem a um destinatário específico, ou não sabemos, de fato, se há um destinatário em suas inflexões. Outros elementos musicais

como a repetição, interrupção de frases, para posterior retomada, e pensamentos inacabados que muito se assemelham com o improviso musical também se manifestam nos escritos presentes nas IF.

A polifonia, em Wittgenstein, é o modelo expressivo de um homem absorto em questionamentos, o único modo de se pensar a modernidade e seus labirintos, seus becos sem saída e possibilidade de se encontrar múltiplos caminhos e saídas e não apenas um. Esta análise pode gerar uma interpretação equivocada se entendermos esta multiplicidade como ilimitada na medida em que pensamos caminhos e alternativas plurais. Um aprofundamento desta questão também traz ressonâncias muito estreitas ao pensamento musical. A profundidade desta reflexão reside na noção de *ver como*, fundamental nas IF, e que será basilar para nossa tese do *ouvir como* e conseqüentemente, do *ouvir aspectos*, entretanto, antes de adentrarmos neste debate, consideramos de fundamental relevância abordarmos algumas terminologias tão caras a esta obra e averiguarmos o papel da música em cada uma delas, principalmente no tangente aos jogos de linguagem, semelhanças de família e às formas de vida. Doravante, para contextualizar toda esta discussão, nos debruçaremos sobre um elemento fulcral para o debate: a crise da referencialidade que as IF representam.

### 3.3 A DISCUSSÃO SOBRE O CARÁTER REPRESENTACIONAL DA LINGUAGEM E DA MÚSICA

Aqueles que se debruçam sobre as IF encontrarão percalços conseqüentes do estilo peculiar de seu autor, como vimos. Muito próximo de uma atitude nietzschiana, Wittgenstein almeja implodir conceitos arraigados e tradicionais teorias do significado que perduraram na tradição filosófica ocidental.

Esta crítica encontra-se enraizada no processo representacional da comunicação e Wittgenstein inicia seu livro trazendo um icônico exemplo deste modelo de significação emprestado de Agostinho, que em um trecho das *Confissões* (I, 8) afirma seguinte:

Quando os adultos nomeavam um objeto qualquer voltando-se para ele, eu o percebia e compreendia que o objeto era designado pelos sons que proferiam, uma vez que queiram chamar a atenção para ele. Deduzia isto, porém, de seus gestos, linguagem natural de todos os povos, linguagem que através da mímica e dos movimentos dos olhos, dos movimentos dos membros e do som da voz anuncia os sentimentos da alma, quando esta anseia por alguma coisa, ou segura, ou repele, ou foge. Assim, pouco a pouco eu aprendia a compreender o que designam as palavras que eu sempre de novo ouvia proferir nos seus devidos lugares, em diferentes sentenças. Por meio delas eu expressava os meus desejos, assim que minha boca se habituara a esses signos.

Wittgenstein concentrará muitas das discussões presentes nas IF a partir deste trecho, que ficou tradicionalmente conhecido como *concepção agostiniana da linguagem*. Nosso filósofo, logo após suscitar Agostinho, afirma denunciando o caráter essencialista de tal premissa que “nestas palavras temos, ao que parece, uma determinada imagem da essência da linguagem humana, a saber: as palavras da linguagem denominam objetos – as sentenças são os liames de tais denominações” (IF 1), e na sequência, o austríaco pontua o caráter designativo que a linguagem tradicionalmente contemplou: “Nesta imagem da linguagem encontramos as raízes da ideia: toda palavra tem um significado. Este significado é atribuído à palavra. Ele é o objeto que a palavra designa” (IF 1)

Consideramos prudente uma abordagem mais aprofundada sobre o caráter designativo da linguagem e como podemos já inserir a música nesta concepção.

Wittgenstein, em GF 4, como já pontuamos, afirma que compreender uma frase é como compreender uma melodia. Este axioma, norteador em nossa tese, e revisitado com frequência, apresenta algumas possibilidades de interpretação. A primeira delas é a possibilidade do caráter não referencial da linguagem, característica fenomênica notoriamente presente na música.

Sob um exercício metafísico, duas questões ontológicas surgiriam de tal premissa: qual a essência da linguagem? E qual a essência da música? A música apresenta como obstáculo metodológico na busca de sua premissa ôntica justamente o caráter inefável e fugidio pertinentes à sua existência, como analisado previamente, mas sob outra perspectiva, a da lógica, poderia ter a sua essência pautada em um atomismo abarcado pela forma lógica, a melodia, como também analisamos; a música, no entanto, objeto de investigação sob diferentes perspectivas que permeou questionamentos em

toda a história do conhecimento, mesmo apresentando tais características inatingíveis, contempla óticas de análise complementares, e as IF possibilitam uma saída na pluralidade, uma terceira via, em que a música, considerada em sua ipseidade, ao mesmo tempo, valorizada a necessidade de alguma forma objetivando compreendê-la, pode ser pensada.

A sonoridade, assim, por natureza, suscita reflexões metafísicas cuja apreensão de cunho pragmático torna-se dificultosa, mas não menos estimulante. A linguagem também apresenta percalços ontológicos que perscrutaram durante toda a tradição filosófica. Saussure, sob sua perspectiva estruturalista, se propôs justamente a resolver vários destes problemas formulando um projeto cujo objetivo era justamente a cientificidade da linguagem em um caráter intrassígnico.

A relação entre linguagem e música pode ser amplamente profícua para esclarecimentos e elucidações sobre ambos os fenômenos, conforme acompanhamos na própria metodologia wittgensteiniana. Tomaremos como fator paradigmático a afirmação de que *compreender uma frase é como compreender um tema musical*, citada acima. Embora bastante simbólica, tal colocação não é explorada por Wittgenstein e suscita-nos a inquietude em buscar algum esclarecimento sobre tal asserção, visto a criticidade pertinente ao filósofo e como tais pontuações podem auxiliar-nos em compreender de forma mais satisfatória dois fenômenos tão complexos em suas inefabilidades, como a música e a linguagem.

Buscamos, assim, convergências epistemológicas (e conseqüentemente divergências também) entre linguagem e música, com o objetivo de encontrar algumas destas elucidações. Afinal, por que compreender um tema musical é como compreender uma frase? Este questionamento nos leva, obviamente a refletir sobre a relação entre música e linguagem, previamente exposto e apontado no *Tractatus*; no entanto, a questão que permanece não respondida é: além de lógica, qual é esta relação?

Consideraremos como ponto convergente para auxiliar-nos a elucidar tal questão a *não referencialidade* da linguagem e da música. Tal perspectiva está longe de ser ponto pacífico nas reflexões intelectuais sobre ambos os fenômenos. Nos deteremos, no entanto, na relação da perspectiva wittgensteiniana da linguagem com a abordagem saussureana e a abordagem do caráter inefável da música por Jankélévitch.

### 3.3.1 LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO

A referencialidade da linguagem ocupou posição privilegiada na reflexão sobre a compreensão e o sentido em diversas correntes epistemológicas, tais como no pensamento platônico, na filosofia medieval, na semiótica peirciana, na filosofia analítica ou no estruturalismo saussureano.

Uma ontologia da linguagem foi inaugurada – pelo menos de forma reconhecida – por Platão em *Crátilo*, em que a discussão da essência da linguagem pautou-se no debate entre seu caráter arbitrário e seu caráter naturalista, ou seja, questionou-se se a linguagem é um sistema a partir de convenções ou se a linguagem representa uma relação intrínseca entre as palavras e os objetos. A busca pela essência da linguagem figurou em diversos momentos, sob diferentes perspectivas, a reflexão de muitos pensadores posteriores a Platão. Entre estes, o caráter referencial, ou seja, representacional, da linguagem, constituiu-se como elemento comum neste exercício ontológico diacrônico.

A ideia concernente à necessidade de referência a um dado nome, ou melhor, que os nomes necessariamente representam objetos no mundo ficou conhecida como nominalismo. Na esteira deste raciocínio, nomes representam coisas, assim, nomear objetos seria algo como colar etiquetas nestes objetos. Ou seja, o caráter essencialista desta perspectiva presume que a linguagem apresenta uma faceta verdadeira, correta e unívoca.

A linguagem neste tipo de raciocínio apresenta caráter ferramental, secundário, como se fossem simplesmente elementos de apreensão da realidade de forma “plausível”. Esta forma de se pensar a linguagem é inerente à filosofia grega, desde Platão, incluindo Locke, Santo Agostinho e Descartes.

A perspectiva do representacionismo é uma perspectiva que acompanha o *modus operandi* das ciências, pautado em uma causalidade. Tal perspectiva prevê um funcionamento mecanicista do espírito humano. A perspectiva representacionista prevê então que o sujeito realize associações mentais entre as palavras e seus significados, que, no caso, seriam *essenciais*.

Tal concepção não só foi basilar às reflexões da filosofia medieval, como norteou o pensamento moderno analítico. O atomismo lógico russelliano, por exemplo, inspirou as reflexões preliminares de Wittgenstein no início do século XX, que na chamada virada linguística, começou a questionar o modelo de pensar a linguagem até então vigente na tradição filosófica.

A representatividade da linguagem, entretanto, já sofre questionamentos contundentes no estruturalismo saussureano, poucos anos antes da reflexão de Wittgenstein. O linguista suíço não a combateu radicalmente, mas investiu de forma bastante contundente contra uma perspectiva amplamente disseminada pelo representacionismo: “a crença de que a língua, reduzida a seu princípio essencial, é uma nomenclatura” (SAUSSURE, 1999, P. 79).

É fundamental salientar, entretanto, que, em seu programa, Saussure almeja, além de fundar uma ciência própria para tratar das questões da linguística, dialogar e responder questões inerentes a este campo do saber suscitadas no século XIX. O linguista admite que “o que domina toda alteração é a persistência da matéria velha” (SAUSSURE, 1999, p. 88). Logo, na esteira de seu pensamento e metodologia, Saussure busca um diálogo entre a tradição e novas perspectivas, desta feita, não encontramos em seu programa um rompimento radical com a questão nominalista, embora surja, em seu empreendimento, diversas reflexões que questionam a perspectiva representacionista como central na linguagem.

Saussure considera a língua um sistema de valores puro, descartando a premissa de que esta poderia ser um instrumento de descrição do mundo. A perspectiva adotada pelo autor é de que a língua é um fato social consequente da coletividade.

Para Saussure, o pensamento humano não passaria de massa indistinta e amorfa. Outrossim, os sons que articulariam as palavras não possuiriam nenhuma ordem ou dinâmica lógica. Porém, a língua realizaria a intermediação entre pensamento e sons, possibilitando uma faixa de organização denominada *língua*. A língua então se encontraria no âmbito das articulações, pois através dela, as ideias se articulariam em sons.

Dessa forma, se a língua se ocupasse em simplesmente descrever o mundo, haveria correspondentes exatos entre palavras e objetos em determinada língua. Ou



seja, no vocabulário saussureano, ao se considerar os signos, significantes teriam relações fixas e essenciais com seus objetos, uma perspectiva que é criticada posteriormente pela ótica pós-estruturalista de Derrida, mas já apresenta indícios de ruptura epistemológica com o linguista suíço.

A referencialidade, então, torna-se um problema para Saussure. A língua como estrutura, no pensamento do linguista, para assumir caráter científico, não deveria ter relação com elementos extralinguísticos. Conforme pontua Araújo (2014, p. 28), para Saussure, “a referência fica *fora* da linguagem, uma vez que, para a linguagem, contam apenas as relações intrassígnicas” (grifo da autora). Ou seja, para abarcar o compromisso com a cientificidade, a estrutura linguística deve abandonar o projeto referencialista como é conhecido até então. Logo, nesta perspectiva, os signos na linguagem relacionam-se entre si, e não com a realidade, fato defendido até então pela filosofia e pela lógica.

Na linguística estrutural saussureana, o signo, então, é arbitrário e convencional, logo a compreensão independe intrinsecamente do referente. Ou seja, para o linguista, não há necessariamente uma ligação interna entre significante e significado. Tal perspectiva distingue-se da premissa lógica que abarca a filosofia analítica, que embora aparente na obra primeira de Wittgenstein – em que o autor assume uma semelhança estrutural lógica entre figura e objeto, ou seja, entre linguagem e realidade-, é contestada em seus pensamentos subsequentes. Para Saussure, na esteira deste pensamento, não há semelhança entre significante e significado. E a referencialidade, em crise no projeto do linguista, assume caráter mais radical no pensamento de Wittgenstein.

Logo, na esteira do projeto de Saussure, os signos querem dizer algo, há designação, porém não referência. Saussure quer justamente evitar a função causal e mecanizante de compreensão da linguagem como o ato de nomear. Para o linguista, a relação entre signo e realidade deveria ser objeto da filosofia, ou seja, uma área externa à linguagem, o que transcende o projeto cientificista proposto por Saussure.

### 3.3.2 WITTGENSTEIN E A CRISE DA REFERENCIALIDADE

No TLP, Wittgenstein, em um exercício kantiano, almeja traçar os limites da linguagem, ou melhor, o limite do que pode ser dito, do que pode ser expresso através da linguagem. Desta forma, como já abordamos, a empreitada do filósofo austríaco é ambiciosa: buscar a essência da linguagem. Se sob a ótica tractatiana a linguagem espelha o mundo, assim, Wittgenstein, conseqüentemente quer encontrar a essência do mundo. Este exercício ontológico é possível devido a uma miscelânea de fatores que resultaram em uma obra ímpar, como já vimos: a influência da lógica de Frege e Russell, a física teórica de Hertz e Boltzman, a cultura vienense *fin de siècle* e suas personagens, a experiência de Wittgenstein como combatente na I Guerra e os pensamentos de Schopenhauer, Kierkegaard e Tolstoi.

No *Tractatus* há uma importante dissonância que norteia em grande parte o limite da linguagem: a dicotomia fato X valor. Fatos são acontecimentos no mundo (“O mundo é tudo o que é o caso”, aforisma que abre o *TLP*), logo, por serem verificáveis e possuírem condições de verdade podem ser representados pela linguagem. Tudo aquilo que não é contemplado por fatos verificáveis no mundo, como a ética, a estética e a religião, pertencem ao universo dos valores, e assim, não poderiam ser apreendidos pela linguagem, pois a linguagem é como uma *antena* que toca o mundo, segundo o vocabulário tractatiano. E os valores estão fora do mundo, adquirem uma posição de excesso. Tal pensamento foi equivocadamente interpretado como uma negação à metafísica. O que ocorre é que a linguagem, entendida sob tal perspectiva, é incapaz de representar de forma sistemática atributos metafísicos, pois estes não possuem objetos no mundo, assim não apresentam condições de verificabilidade.

Como vimos no *Tractatus*, sobre aquilo que não se pode falar, pertence ao místico, é o inefável. O caráter inefável dos valores que a linguagem não consegue alcançar no pensamento jovem de Wittgenstein em contraste com seu pensamento ulterior, que admite que o significado da linguagem está no uso, colocando em xeque assim o caráter representacional da linguagem, nos possibilita um campo de estudo em que a problemática da representação e a inefabilidade ocupam seu centro.

No caso do *Tractatus*, adjetivos estéticos não teriam condições de verdade, assim, não poderiam ser representados pela linguagem da lógica, logo, assumem condição de excesso para aquilo possa significar com sentido. Ou seja, não poderíamos falar sobre questões estéticas ou sobre arte, apenas descrevê-las. Ao emitirmos juízos estéticos como *belo*, *sublime* ou *feio*, nada diríamos na linguagem da lógica considerada no *Tractatus*, pois tais juízos emitem valores, e estes estão fora do mundo. Temos aqui outro problema bastante evidente sobre a representatividade da linguagem, embora sob uma perspectiva dissonante da de Saussure.

Wittgenstein amiúde utilizou-se do exemplo da música para clarificar suas concepções sobre a linguagem, como vimos. Na primeira obra, supracitada, do filósofo, em diversos pontos fulcrais da exposição de seu pensamento, Wittgenstein recorre à música como elemento de elucidação de sua perspectiva sobre a linguagem.

O místico, o inefável para Wittgenstein, no entanto, não é um limbo intocável, em que lá alocam-se aquilo desinteressante para a linguagem da lógica ou para a ciência. Ao contrário, é justamente o que se preserva na inefabilidade que constitui o mais valioso. É inefável não por sua ausência de importância, mas pelo caráter relevante que não deve ser tocado pela linguagem lógica. A dimensão do inefável, enfim, foi abordada equivocadamente por muitos críticos de Wittgenstein que ignoraram a influência da *Viena fin de siècle* e todo o repertório cultural no bojo do pensamento do autor.

A renúncia ao atomismo do significado linguístico, assim como a sua referencialidade são pistas do raciocínio que levaram Wittgenstein a formular a tese de que há mais em comum entre compreender uma frase e um tema musical do que podemos imaginar. Wittgenstein almeja justamente criticar a concepção de que estruturas atômicas na linguagem possuem significados fixos, algo muito próximo ao que acontece na música e que também foi buscado amiúde (uma espécie de atomismo lógico musical também se destacou nos estudos sonoros). Ou seja, uma palavra pode significar coisas distintas em ambientes distintos, assim como um lá menor não necessariamente é uma tonalidade que evoca tristeza, pois depende do contexto musical em que aparece, da rítmica, dos encadeamentos harmônicos antecedentes e subsequentes.

Wittgenstein, nas IF, tece contundente crítica ao modo de se pensar a linguagem sob a perspectiva representacionista. Na realidade, Wittgenstein não nega tal

modo de se conceber a linguagem, mas em um exercício pragmático, amplia a possibilidade de significados da linguagem, considerando seus diferentes usos.

Pensar no caráter não representacional da linguagem, destrona a referencialidade e a imprescindibilidade do objeto, fato que sugere uma renúncia à metafísica. Assim, a busca pela compreensão da linguagem adquire traços pragmáticos, pois é no cotidiano, no dia a dia, no solo rugoso da práxis, que devemos abordar a linguagem, ou seja, o sentido da linguagem encontra-se em suas diferentes possibilidades condicionadas por seu uso.

O representacionismo foi inerente às reflexões sobre a linguagem na tradição filosófica. Tal forma de pensar não constituiu de fato uma teoria, mas consolidou-se como um modo de pensar a linguagem. Tal forma é pautada em pensar o sentido baseado em um projeto metafísico de busca essencialista de uma verdade absoluta. Ou seja, as palavras representariam alguma verdade no mundo, entretanto, esta representação seria correta e única, e os fenômenos seriam apreendidos pela linguagem de forma unívoca e não passível de equívocos.

Tal raciocínio considera a linguagem como representante do mundo, como se colássemos adesivos nas coisas do mundo, como se nomear fosse etiquetar objetos. O representacionismo funcionaria como um nominalismo, como se nomeássemos as coisas do mundo. Ao abordar o caráter não representativo da linguagem, a melhor metáfora para auxiliar em nossa reflexão consolidou-se como uma abordagem fenomênica da música.

A música é o paradigma mister da abstração. A arte que, diferente da pictórica por exemplo, não pode ser apreendida nem organizada sistematicamente em um quadro ou possuir a materialidade da arte plástica, ao mesmo tempo que, diferente das artes plásticas figurativas, nada representa a não ser a si mesma.

A música é a linguagem não-representacional por natureza. Sua ausência de contornos e sua infinita fluidez constituem fenomenicamente tudo aquilo que em relação à linguagem foi tradicionalmente recusado. A música, em sua infundável possibilidade acústica, paradoxalmente pertence ao silêncio tractatiano de Wittgenstein. Nesta perspectiva, nada deveria se dizer logicamente sobre ela, apenas contemplá-la; pois na linguagem representacional científica não há possibilidade de a linguagem representar valores.

A contemplação estética, logo a contemplação de uma obra musical, no TLP, encontraria uma saída, a contemplação *sub specie aeternitatis*. Sob tal perspectiva, o mundo lógico ficaria em suspenso, e apreciaríamos o mundo como uma obra de arte de Deus. Na ontologia do jovem Wittgenstein, sob nítida influência schopenhauereana, somente este seria o caminho possível para um olhar sentimental para o mundo, em que os valores poderiam ser contemplados, com o mundo dos fatos, da ciência, em suspenso.

Esta possibilidade, consequência de um olhar sentimental sobre o mundo, é decorrente de um exercício do sujeito, que deve desprender-se das amarras lógicas da linguagem científica. A contemplação *sub specie aeternitatis* antecipa o perspectivismo que surge no pensamento maduro de Wittgenstein, exemplificado sob a tese de ver aspectos presente nas IF.

Entretanto, no pensamento maduro de Wittgenstein, a perspectiva pragmática oferece condições de se conferir significado à linguagem em seus usos. Desta forma, o filósofo tece uma crítica contundente ao atomismo do significado e à representatividade da linguagem. Wittgenstein então afirma, neste sentido, que compreender uma frase é como compreender um tema musical. A música, em sua inefabilidade, conforme abordada por Jankélévitch, constitui-se como paradigma da representatividade justamente por seu caráter abstrato, noturno e autorreferencial.

Tal perspectiva fenomênica nos auxilia a elucidar a questão de como a compreensão de um tema musical pode se aproximar da compreensão de uma frase. A ausência da referencialidade em ambas, sob as abordagens de Saussure (no caso da linguagem), de Jankélévitch (no caso da música) e de Wittgenstein (em ambas) constitui-se então como fator paradigmático.

A música, como inefabilidade encarnada, mostra-se então como elemento elucidador da perspectiva original da não referencialidade da linguagem, cuja ascendência no início do século XX provocou o questionamento da faceta essencial, unívoca e verdadeira do significado. Nos escritos maduros de Wittgenstein, que serão abordados adiante, o autor continua relacionando a linguagem com a música, objetivando abordar o caráter pragmático daquela. O filósofo austríaco não busca, logo, negar a referencialidade da linguagem, mas combate o monismo vigente em tal perspectiva, defendendo a pluralidade em uma visão antiessencialista vigente até então.

Após estes apontamentos necessários para contextualizar e pontuar a importância das IF, refletiremos sobre as suas dificuldades, e também esclarecermos alguns pontos imprescindíveis para a compreensão da transição do TLP para esta obra, nos debruçaremos sobre a arquitetura da significação que Wittgenstein evidencia nas IF.

### 3.4 A ARQUITETURA DA SIGNIFICAÇÃO NAS INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS

O esforço em minar a noção representativa da linguagem assim como as incansáveis tentativas de consolidação de uma ciência da linguagem encontram na noção wittgensteiniana de *jogos de linguagem* um impactante percalço. Desta feita, como pontua Hebeche (2016, p. 39), “começa-se a sacudir a noção de que uma palavra designa um objeto. Essa estratégia de Wittgenstein anda junto com a noção de que o significado de uma palavra é seu uso na linguagem”.

Quando buscamos pela resposta da pergunta que abre o BB, “o que é o significado de uma palavra?” (BB 1), naturalmente nos envergamos para algo que se compromete com a metafísica ou subordina-se teoricamente, afinal, almejamos conceituar algo. Ao considerarmos a concepção agostiniana da linguagem, por exemplo, nos parece que a linguagem apresenta duas instâncias: uma inorgânica, que compreenderia o manejo dos signos e outra orgânica, que teria relação com o processo mental de compreensão destes signos. Nesta visão tradicional da linguagem, aparenta-nos sempre que há um procedimento mental intrínseco ao próprio *modus operandi* da linguagem. Esta é, inclusive, uma noção muito próxima à da concepção idealista estética em que a fruição apresenta duas instâncias, uma que abarca a ideia incorporada em determinada obra de arte e a outra que encarna a própria obra, sendo a materialização desta outra instância, até então, enclausurada em compromissos metafísicos (LACOSTE, 2011).

Nesta concepção, entendemos que a explicação do sentido de um signo residiria no pensamento, ou seja, em uma atividade que transcende a materialidade do significado, em uma atividade espiritual, uma noção cartesiana em que a divisão entre mente e corpo se evidencia. Nas IF, esta atividade espiritual do significado colapsa, e a

alternativa proposta por Wittgenstein é explicitada já no BB, ao sugerir que aquilo que anima o signo é o seu *uso*.

A noção de *jogos de linguagem* desenvolvida por Wittgenstein nas IF aparece em estudos prévios à obra em que o filósofo ensaia sua abordagem. Tal tese é formulada pela primeira vez no que ficou conhecido como BB<sup>45</sup>. Vamos analisar estas instâncias para pensar a noção de jogos de linguagem.

### 3.4.1 A IMPLOÇÃO CONCEITUAL DAS INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS

No BB, Wittgenstein realiza alguns comentários que oferecem uma leitura crítica do que o próprio expõe não só em suas reflexões sobre a linguagem, mas também sobre estética e arte, como as encontradas nas AC.

Wittgenstein ensaia muitos anos antes no BB sua posição, depois presente nas *Investigações*, sobre a questão da compreensão e como esta é prejudicada pelo anseio ambicioso da busca pela generalidade. Para o filósofo, neste momento, os estudos dos jogos de linguagem concentram-se no estudo das formas primitivas de linguagens, conforme vemos na seguinte afirmação:

Quando examinamos essas formas simples de linguagem, a névoa mental que parece encobrir o uso habitual da linguagem desaparece. Descobrimos atividades, reações, que são nítidas e transparentes. Por outro lado, reconhecemos, nestes processos simples, formas de linguagem que não diferem essencialmente das nossas formas mais complicadas. Apercebemo-nos da possibilidade de construir as formas complicadas pela adição gradual de novas formas a partir das formas primitivas (BB, p. 45).

O filósofo conclui que o que dificulta tal linha de investigação é “o nosso desejo de generalidade” (BB, p. 45). Wittgenstein está colocando em crise sua busca anterior pela essência da linguagem e inicia seu percurso epistemológico em que a pluralidade é o único trajeto possível para evitar a generalidade, já que esta última é mais

---

<sup>45</sup> Wittgenstein ditou o texto do *Livro Azul* (embora não lhe desse esse nome) aos seus alunos de Cambridge, durante o ano escolar de 1933-34 e fê-lo policopiar.

uma consequência do método científico. “Esta tendência é a verdadeira fonte da metafísica, e leva o filósofo à total obscuridade” (BB, p. 47). Wittgenstein, neste ponto, não se opõe à metafísica, mas critica a busca pelo unívoco que a metafísica estimula, uma busca pela essência que, inclusive, esteve presente em sua primeira obra.

Esta é uma consequência da guinada filosófica que Wittgenstein dá, conforme pontua Gebauer (2013, p. 41): “enquanto no *Tractatus* Wittgenstein observa o mundo exclusivamente da margem, na filosofia mais tardia ele se vê como parte do mundo”. Nosso filósofo modifica a própria atividade filosófica em uma mudança de movimento que antes calcava-se no ver e que agora reside no agir, como é pontuado nas IF 5, “quando aprende a falar, a criança emprega tais formas primitivas de linguagem. Ensinar a linguagem aqui não é explicar, mas treinar”. A noção de explicação de um sentido dilui-se, pois antes de qualquer explicação está a ação, ou seja, aprende-se o significado agindo. Hebeche (2016, p. 32) pontua sobre esta questão: “a confusão conceitual é gerada pela névoa que acompanha a noção de “explicar”, ou seja, pelo fato de que ela respalda as concepções ou generalizações que se afastam do uso das palavras que originam”.

O que podemos inferir destas colocações é que não há fronteiras definitivas para os significados de determinado signo. E o fato de não conhecermos todas as aplicações de sentido para este signo não significa que ele não tenha sentido. Conforme pontua Oliveira (2015, p. 130),

a crítica da teoria tradicional mostra que a *significação* dos conceitos universais *não é unitária* (grifos do autor), para depois rumar a uma conclusão antiessencialista de que “o filósofo deve superar estes preconceitos e se engajar numa luta contra o essencialismo”.

Esta é a luta que Wittgenstein assume, pois atribui ao essencialismo o grande percalço que a filosofia enfrentou em seus desdobramentos.



### 3.4.2 OS JOGOS DE LINGUAGEM

A busca pela exatidão de uma linguagem cristalina tractatiana é colocada em crise. Em sua primeira obra, Wittgenstein defende que as entidades possuem estruturas ontológicas claramente determinadas e que a linguagem espelharia estas entidades em cópias fidedignas. Este ideal de exatidão é criticado pelo próprio Wittgenstein nas IF, como podemos verificar em alguns trechos do longo aforisma 88. A princípio, o filósofo questiona: “quando digo a uma pessoa “Detenha-se mais ou menos aqui!” – esta explicação não pode funcionar perfeitamente? E uma outra não pode também falhar?”, na sequência Wittgenstein reflete sobre a noção de explicação inexata, questionando como poderíamos delimitar os limites da exatidão de uma explicação, em uma clara crítica à delimitação do significado almejada no TLP (“inexato” é, na verdade uma censura, e “exato”, um elogio) e segue com a esta consideração: “não está previsto um ideal de precisão; nem sabemos que ideia fazer disso – a não ser que você mesmo estipule o que deve ser denominado assim” para concluir “mas vai ser difícil para você encontrar uma tal estipulação; uma que o satisfaça”.

Nas IF, Wittgenstein busca implodir conceitos, afastando a noção de que é possível explicar significados de palavras, pois antes destas explicações, apresenta-se o agir; aprende-se fazendo, aprende-se na prática, aprende-se com o uso. Hebeche (2016, p. 32) atribui esta crítica wittgensteiniana aos modos de subordinação teórica da gramática: “A confusão conceitual é gerada pela névoa que acompanha a noção de “explicar”, ou seja, pelo fato de que ela respalda as concepções ou generalizações que se afastam do uso das palavras que originam”.

Esta discussão leva a um questionamento que revela como alguns alicerces anteriormente com aparência inabalável começam a apresentar pontos de ruptura para Wittgenstein: “até que ponto a lógica é algo sublime?” (IF 89). Nosso filósofo coloca em crise a profundidade especial que a lógica até então possuía e é neste contexto que termos como *jogos de linguagem* e *semelhanças de família* ganham importância.

É na passagem IF 43 que Wittgenstein anuncia: “o significado de uma palavra é o seu uso na linguagem”. Stegmuller (1977) aponta que, via de regra, os problemas

filosóficos são considerados estáveis, constantes, ao passo que, nas diversas ciências, a mudança e o progresso atingem não apenas as teorias, mas também os próprios problemas, e neste interim, trabalha com a tese de “abertura de conceitos”, uma concepção muito próxima ao que Waismann chama de *open texture*. Em ambos há um trabalho para contornar o problema da vaguidade do significado, por exemplo, em Waismann, podemos somente a partir de determinadas regras atenuar esta vaguidade de conceitos empíricos, em contraposição aos conceitos matemáticos, ou mesmo os conceitos da linguagem comum. Mesmo que definamos *a priori* os conceitos, existem casos não previstos em que determinado conceito se manifestará com um novo significado, motivo pelo qual nos referimos ao termo “conceito aberto”.

São os jogos de linguagem, em Wittgenstein, a saída encontrada para encerrar o mito da significação, de que o significado é como etiquetas coladas às coisas, a visão até então tradicional que condiciona o significado a algo anterior e externo aos objetos. O autor engendra uma atitude reativa à tradição filosófica (Chauviré, 1991) ao propor a noção de jogos de linguagem, afinal, Wittgenstein passou de uma rigidez decorrente das tabelas de verdade para os elementos cotidianos da linguagem ordinária, onde, na realidade, estes jogos se manifestam.

Consideramos a definição de jogos de linguagem presente no BB a mais completa externalização do que o filósofo entende pelo termo:

De futuro, chamarei muitas vezes a vossa atenção para aquilo a que chamarei jogos de linguagem. Estes são maneiras mais simples de usar signos do que as da nossa linguagem altamente complicada de todos os dias. 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. Se pretendemos estudar os problemas da verdade e da falsidade, de acordo e desacordo de proposições com a realidade, da natureza da asserção, da suposição e da interrogação, teremos toda a vantagem em examinar as formas primitivas da linguagem em que estas formas de pensamento surgem, sem o pano de fundo perturbador de processos de pensamento muito complicados. Quando examinamos estas formas simples de linguagem, a névoa mental que parece encobrir o uso habitual da linguagem desaparece. Descobrimos atividades, reações que são nítidas e transparentes. Por outro lado, reconhecemos, nestes processos simples, formas de linguagem que não diferem essencialmente das nossas formas mais complicadas. Apercebemo-nos da possibilidade de construir as formas complicadas pela adição gradual de novas formas a partir das formas primitivas.

Em nossa necessidade de generalização, não nos atentamos aos processos primitivos que ocorrem em nossa linguagem cotidiana, de caráter ordinário. É por este motivo que Wittgenstein, nas IF, valoriza o solo rugoso da práxis, do dia a dia: “nós conduzimos as palavras do seu emprego metafísico de volta ao seu emprego cotidiano” (IF 116). O filósofo traz esta impactante mensagem após a seguinte reflexão: “Quando os filósofos usam uma palavra [...] e almejam apreender a *essência* da coisa, devem sempre se perguntar: esta palavra é realmente sempre usada assim na linguagem na qual tem o seu torrão natal?”. A implosão conceitual ocorre justamente pela falácia essencialista que não considera o próprio fluxo da vida, da experiência, das ocorrências que acometem o sujeito em suas ações diárias.

Finch (1977) realiza uma analogia entre a noção de jogos de linguagem presente na filosofia tardia de Wittgenstein e a noção de proposições elementares presente no TLP, pontuando que aquilo que as diferenciam é a aplicação de cada uma delas. Para o comentador, os jogos de linguagem se aplicam a qualquer possibilidade, enquanto as proposições elementares se aplicam a possibilidades heurísticas. Na realidade, estas distinções são formas de buscar esclarecer melhor uma noção que aparentemente é em si mesma um *conceito aberto*. Ou seja, os jogos de linguagem podem ser compreendidos como atividades simples que abarcam desde o aprendizado das palavras pelas crianças até as etapas de reconhecimento de determinados nomes, ou como palavras são utilizadas em contextos específicos como em uma brincadeira. Como são exemplos primitivos, servem de auxílio para compreendermos os exemplos mais complexos, formados a partir destes primitivos, motivo pelo qual Finch relaciona os jogos de linguagem com proposições elementares, já que aquelas eram a unidade mínima para a composição das proposições moleculares.

Wittgenstein considera que os jogos de linguagem mais complexos, ou seja, as formas de linguagem mais complicadas, são responsáveis por gerar ilusões gramaticais que ocultam os verdadeiros significados dos signos em determinados contextos. Hebeche considera que “os jogos de linguagem são um recurso para que se entenda como funcionam os mais diversos âmbitos da linguagem, mas eles não são uma preparação para a significação” (2016, p. 44), e depois o comentador conclui justificando este raciocínio, “eles próprios (jogos de linguagem) tampouco podem ser explicados

pelas ciências naturais, pelas ciências humanas, pela lógica e pelas teorias da verdade ou do conhecimento” (HEBECHE, 2016, p. 44). Acreditamos que esta reflexão de Hebeche esclarece alguns pontos abordados por Wittgenstein nas IF, principalmente a questão relacionada aos jogos de linguagem mais primitivos.

Primeiramente, consideramos que este apontamento do comentador traz luz à passagem 124 IF em que Wittgenstein considera que “a filosofia não deve, de forma alguma, tocar o uso real da linguagem; o que pode, enfim, é apenas descrevê-lo. Pois ela não pode também fundamentá-lo. Ela deixa tudo como é”. Em tal exposição, uma análise descuidada pode induzir à falsa sensação da inutilidade da filosofia a partir das declarações do autor, que poucas palavras após ainda afirma que “a filosofia de fato simplesmente expõe tudo e não esclarece, nem deduz nada”. Wittgenstein, no entanto, quer sugerir um modelo em que se observe atentamente, de forma panorâmica, o funcionamento de nossa linguagem, afinal, a filosofia é “observação gramatical” (IF 90). E esta observação gramatical se manifesta muito mais como um método do que como uma doutrina. É no uso da linguagem que, nas expressões linguísticas do dia a dia, que as coisas estão, e não em uma essência oculta, em uma profundidade fenomênica em uma estrutura outra a ser desbravada, como vemos no IF 91:

Mas isto pode dar a impressão de que existe algo assim como uma última análise de nossas formas de linguagem, portanto, *uma* forma de expressão perfeitamente decomposta. Quer dizer: como se as nossas formas usuais de expressão ainda não estivessem analisadas em sua essência, como se nelas houvesse algo oculto que deve ser trazido à luz. Se isto aconteceu, então a expressão está esclarecida e nossa tarefa resolvida. (grifo do autor).

A filosofia apresenta uma tarefa clarificadora ocasionada não pela busca de algo em alguma profundidade que não está visível aos nossos olhos, mas pela ordenação de tudo aquilo que está visível diante de nós. Diante disto, não há necessidade de se buscar conceitos que extrapolem a linguagem comum e que tanto geram mal-entendidos, mas utilizar a própria linguagem corrente é a saída proposta por Wittgenstein nas IF.

Sobre o elemento esclarecedor da filosofia, Wittgenstein busca, em diferentes momentos e com diferentes amplitudes *conceituais*, elucidar os problemas filosóficos. Bouveresse (1993) aborda esta distinção, esclarecendo que no TLP Wittgenstein utiliza o termo *aufklären*, que está relacionado a “esclarecer”, mas também à “abrir os olhos”,

“reconhecer”. Na visão tractatiana, tal *esclarecimento* está relacionado a uma iluminação geral, definitiva, sem restrições temporais. Já nas IF, Wittgenstein utiliza outro termo, *aufleuchten*, que relaciona-se à perenidade do mundos e das culturas. Ou seja, é uma *iluminação* mais direcionada, cujo foco modifica-se.

### 3.4.3 A TERAPIA DA LINGUAGEM: REPETIÇÃO E MÚSICA

O esclarecimento proposto nas IF é um esclarecimento adaptativo aos jogos de linguagem, e apresenta-se como o método filosófico por excelência na ruptura com o essencialismo. No IF 130, Wittgenstein afirma que “nossos jogos de linguagem claro e simples não são estudos preparatórios para uma regulamentação futura da linguagem”, de modo a deixar claro que estes jogos primitivos não almejam alguma posição essencialista ou um ponto de partida estático em busca de uma teleologia gramatical. No mesmo aforisma, o filósofo ainda assume que “os jogos de linguagem estão aí muito mais como *objetos de comparação*, os quais por semelhança e dissemelhança, devem lançar luz nas relações de nossa linguagem” (IF, 130, grifo do autor).

Segundo esta passagem, há de se esclarecer a partir do que ali está exposto, presente diante de nós, e não lançar a luz unitária tractatiana com o mesmo foco e intensidade para todos os fenômenos. Não é o *esclarecimento* que se assenta na certeza da tese, nem da teoria científica, mas aquele que lança luz sobre os próprios acontecimentos, diante de nossos olhos. O que Wittgenstein propõe em sua nova filosofia é uma atividade terapêutica da linguagem. Desta feita, o filósofo, “como resultado da terapia, liberta a mosca, não se espera um resultado superior àquele com que de início já conta o enxadrista, qual seja, nenhuma hesitação diante do próprio jogo e suas regras” (SALLES, 2005, p. 91).

É o exercício terapêutico que dissolve as confusões conceituais, é a abordagem e o debruçar-se sobre cada acontecimento que possibilita que este possa ser contemplado em toda a sua peculiaridade. Wittgenstein atribui à univocidade conceitual o grande percalço para o fazer filosófico: “uma causa principal das doenças filosóficas –

dieta unilateral: alimentamos nosso pensar só com uma espécie de exemplos” (IF 593). Martínez (2010, p. 39), ao analisar esta passagem, relaciona-a com o método terapêutico e admite que “trata-se de que nossas formas de pensar estão carregadas de toda uma mitologia, que o trabalho filosófico, entendido como terapia à dieta uniletaral de conceitos (IF 593), deve tentar curar”.

A terapia da linguagem proposta por Wittgenstein considera a multiplicidade das funcionalidades das expressões linguísticas ao esclarecer as confusões originadas a partir do uso dogmático de conceitos. Importante ressaltar ainda, como aponta Martínez, que essa terapia “aponta para o caráter perspícuo de nossas palavras, pois devemos ganhar perspectiva, atingir uma visão panorâmica de nossa linguagem, para não cair no dogmatismo de hierarquizar uma ordem concreta da linguagem como a única ordem” (MARTÍNEZ, 2010, p. 39)<sup>1</sup>

Salles (2005), entretanto, expande essa abordagem à atividade terapêutica wittgensteiniana e cita o exemplo do método autoterapêutico do filósofo escrever, em que esclarece, em 1929: “considero nova a minha própria maneira de filosofar, e continuo ainda a pensar que assim é; é por isso que tão frequentemente necessito de me repetir”. O comentador realiza a seguinte abordagem:

Entretanto, temos em conta aqui uma singular terapia filosófica. Ela não se recusa apenas a enunciar teses (que talvez singularizassem seu discurso por um percurso único e o comprometessem com um desenho particular do mundo); além disso, ela se perfaz por um deslocamento que pode ser prescrito, sendo elucidativo então que, para Wittgenstein, repetir uma questão equivalerá muita vez a reconduzi-la, no interior da linguagem, a um novo solo de modalidades. Fazer filosofia e fazer terapia coincidem assim no mesmo movimento porque se critica o dogmatismo anterior do *Tractatus*, sendo doravante reconduzido um problema a uma nova determinação da relação entre o necessário e o possível – uma determinação interna e, todavia, não mais universal e definitiva, mas sim provisória e gramatical em sua necessidade (SALLES, 2005, p. 900).

Na filosofia presente nas IF, Wittgenstein não mais considera a linguagem lógica como o modelo da realidade, o autor agora está às voltas com a própria prática da linguagem, que emerge e desenvolve-se da práxis. Neste sentido, o filósofo não mais almeja a busca pela linguagem ideal, mas o esclarecimento, ou melhor, a clareza da linguagem ordinária, da linguagem habitual. A busca pela solução dos falsos problemas

é contínua, há necessidade de se revisitar pensamentos, textos, e isto se manifesta na repetição presente em seus escritos, pois assim é a vida, não dotada de estruturas sólidas prévias, mas de movimento, de interrupções, de repetições. Gebauer (2013, p. 37) comenta que “o pensamento e a linguagem, em que ele é expresso, estão entrelaçados com o mundo – eles pertencem ao processo da vida. Ao refletir sobre os problemas que nos atormentam, sentimos sua realidade e nossa existência”. Esta é ação terapêutica que Wittgenstein pratica e propõe como atividade filosófica.

É o elemento da repetição, abordado como metodologia terapêutica, que aproxima novamente Wittgenstein da música. Este é também um ponto que Jankélévitch considera como dissonante entre a arte sonora e a linguagem, do qual Wittgenstein se aproxima.

A repetição é um elemento essencial na música. Há inclusive uma notação denominada *ritornelo* (designada por dois pontos diante de uma linha vertical) que indica em uma partitura um trecho musical a ser repetido. Este é um dos procedimentos musicais que Jankélévitch dissocia da linguagem, e se relegados à esta mostram-se muitas vezes absurdos, incluindo aí “a repetição de células, frases, temas e seções (*ritornelo*), as retomadas da parte A na forma rondó, a estrutura *Da capo* não poderiam ser aplicadas ao discurso se gerar redundância”, como pontua Gontijo (2017, p. 175). A repetição na música, entretanto, provoca determinado efeito que será contemplado na fruição estética da obra, um aspecto que, segundo Gontijo (2017, p. 175), aproxima muito a música da poesia. E aqui temos novamente um exemplo que ilustra o método filosófico de Wittgenstein próximo ao da poesia, conforme autodeclaração do filósofo supracitada e abordada previamente.

A filosofia das *Investigações*, deste modo, ao dotar-se do elemento de repetição, aproxima-se novamente da música pela sua forma. As instâncias musicais que estamos evidenciando nas IF, curiosamente, rompem com a distinção entre a música e a linguagem propostas por Jankélévitch. Não que os pontos abordados pelo francês estejam equivocados, pelo contrário, consideramos não só pertinentes, como as relações construídas pelo autor trazem à tona uma visão bastante original sobre as distinções entre música e linguagem. Mas Wittgenstein, em sua originalidade estilística e almejando

a ruptura com o essencialismo, consegue convergir alguns pontos dissonantes e defendidos por Jankélévitch

A repetição na música está associada com o aprendizado desta, a segunda vez que ouvimos um trecho nos traz à lembrança algo que previamente era inédito e na terceira ocasião já estamos familiarizados, é uma retomada que auxilia o reconhecimento. O método repetitivo de Wittgenstein, autoterapêutico, é ressonante da terapia da linguagem como método filosófico, em que valoriza-se a abordagem de casos específicos com o cuidado de compreender suas nuances, ou seja, enseja-se nesta atitude filosófica a recusa pela concepção agostiniana da linguagem como única saída para a significação, já que esta encontra-se agora no uso.

#### 3.4.4 O SIGNIFICADO ESTÁ NO USO: SEGUIR REGRAS

Se o significado de uma palavra é o seu uso, Wittgenstein externaliza esta relação de forma bastante criativa ao relacionar a linguagem com uma caixa de ferramentas (IF 11): “pensa nas ferramentas dentro de uma caixa de ferramentas [...]”. Assim como são diferentes as funções destes objetos, são diferentes as funções das palavras (e há semelhanças aqui e ali)”. Segundo Martínez (2010, p. 36), “esta analogia pode nos levar para uma enganosa concepção utilitarista da linguagem”, ponto que concordamos, afinal, é necessário considerar que as palavras são ferramentas com fins específicos em contextos determinados.

O uso torna-se critério para delimitação da significação em determinado cenário, um movimento que se distancia do utilitarismo na medida em que o significado não está mais condicionado necessariamente ao signo em uma relação essencialista e necessária. A significação está relacionada com o modo como funciona determinada palavra em determinado contexto, ela não antecipa a ação, mas decorre desta, uma resposta que, conforme Baker e Hacker (1985) anunciam, vai de acordo com a premissa de que somente o dogmatismo é capaz de nos cegar para a pluralidade e riqueza das possíveis práticas de explicação.



Ao se tornarem critérios, os usos seguem determinadas regras, afinal, “a aplicação de um conceito uniformemente em um contexto dado (“jogo de linguagem”) está dado pela segurança na uniformidade de nosso comportamento comum humano” (MARTÍNEZ, 2010, p. 37). As regras, como critérios, tornam-se os elementos que possibilitam determinada organização na atividade linguística, são como padrões que possibilitam certa uniformidade na linguagem e o direcionamento para a significação correta em determinado contexto, outro ponto que distancia esta noção da significação como utilitarista.

É necessário um acordo implícito entre os envolvidos na atividade linguística, que seguem determinadas regras, para a significação eficiente no contexto em que a comunicação ocorre. Como pontua Oliveira, “no jogo, o homem age, mas não simplesmente como indivíduo isolado de acordo com seu próprio arbítrio, e sim de acordo com regras e normas que ele juntamente com outros indivíduos estabeleceu” (OLIVEIRA, 2015, p. 153).

Estas regras são apreendidas conforme a participação do sujeito no jogo de linguagem, afinal há determinado treinamento para o aprendizado de determinados usos e os papéis que estes desempenham em determinados contextos. Wittgenstein debruça-se sobre a usual expressão “é como se pudéssemos apreender todo o emprego de uma palavra de golpe” (IF 191) para explorar a questão do aprendizado. Esta é mais uma ilusão em que parece que aprendemos o emprego de palavras de imediato e não que houvesse todo um “adestramento”, utilizando a terminologia das IF, decorrente das práticas diárias. Em nossas práticas cotidianas ao observar os jogos de linguagem e deles participar, estamos adquirindo habilidades e técnicas, ao seguir determinadas regras implícitas. Neste caso, o filósofo tece uma crítica à concepção mentalista da linguagem, como se tomássemos estes processos de apreensão de um determinado termo como eventos anteriores à execução da regra.

Aprendemos, pois jogamos e conhecemos as regras, em uma atividade que envolve interlocutores e a prática é constante, não porque há um complexo processo mentalista que possibilita que nossa compreensão ocorra de forma súbita e pré-condicionada. Jogamos, pois, reconhecemo-nos jogadores e jogamos, pois, somos livres, afinal jogar é um ato livre, é uma escolha do sujeito diante do jogo, fator que elimina

qualquer possibilidade causal da linguagem a partir da dinâmica das IF. Ao jogar, não há nenhuma consequência behaviorista, como podemos inferir a partir do IF 198, em que Wittgenstein tece os seguintes comentários a partir de questionamentos sobre o seguimento de regras:

Com isso, porém, você apenas indicou uma conexão causal, apenas explicou como sucedeu que agora nos orientamos pela placa de orientação; você não explicou em que consiste este seguir-o-signo. Não; insinuei ainda que alguém só se orienta por uma placa de orientação na medida em que houver um uso contínuo, um costume.

O uso de regras, logo, torna-se associado naturalmente ao hábito de se jogar a partir de predisposição particular e posteriormente de maneira contínua, o que consequentemente leva o sujeito a compreender estas regras: “compreender uma frase significa compreender uma língua. Compreender uma língua significa dominar uma técnica” (IF 113). As regras não são transcendentais, existindo à parte do mundo, elas não são apriorísticas. Neste contexto, Wittgenstein recusa sua visão anterior da lógica como condição *a priori* de transcendentalidade. Muito pelo contrário, as regras estão imbricadas nas próprias atividades em que regulam. Elas se confundem com a própria ação, gerando uma unidade e existe um paradoxo justamente por tentarmos dissociar esta unidade, por persistirmos em separar a regra da ação. Eis o paradoxo a que Wittgenstein se refere:

Nosso paradoxo era o seguinte: Uma regra não poderia determinar um modo de agir, dado que todo modo de agir deve poder concordar com a regra. A resposta: se todo mundo agir deve poder concordar com a regra, então deve poder contradizê-la também. Por conseguinte, não haveria aqui nem concordância nem contradição (IF 201).

E é justamente por a regra e a ação comporem o mesmo processo, de forma unitária, que seguir a regra é uma prática (IF 202). No IF 208, logo após o filósofo afirmar que “falta, àquilo que chamamos de ‘língua’, a regularidade (IF 207), Wittgenstein exemplifica como o processo de seguir regras é parte natural do aprendizado, do seguimento de instruções e da compreensão destas instruções. O filósofo está mostrando como se processa o ensino e a aprendizagem de regras que se convertem em hábitos, e mais, em instituições.

Desta maneira, é com o conceito “regularidade” que esclareço o que quer dizer “ordem” e “regra”? – Como explicar para alguém o significado de “regular”, “uniforme”, igual”? – Para alguém, digamos, que só fala francês, vou explicar essas palavras mediante outras palavras francesas correspondentes. Mas, quem não possui ainda esses *conceitos*, vou ensiná-lo a usar as palavras mediante *exemplos* e *exercícios*. E não vou lhe transmitir menos do que sei.

[...] Mostro-lhe como se faz, ele faz como lhe mostro; e eu o influencio mediante manifestações de consentimento, de rejeição, de expectativa, de animação. Deixo-o fazer, eu impeço-o de fazer; etc.

Imagine que você testemunhasse uma tal instrução. Nenhuma palavra seria explicada por si mesma, não se faria nenhum círculo lógico.

Poderíamos considerar basicamente estas mesmas informações, que relacionam as regras com o aprendizado e o hábito, para falar sobre o processo de aprendizagem na música. Você vê alguém tocando determinado instrumento, que lhe diz que se toca de determinada forma, que os dedos são colocados em determinada posição, alguém toca, você observa e tenta realizar aquilo. Com a prática, em um determinado momento, você toca naturalmente aquelas notas que se apresentam a você como que instantaneamente, como se não fosse o resultado de uma atividade realizada diversas vezes, como partícipe. As instruções e o aprendizado estão imbricados na ação.

Diante desta pluralidade dos jogos de linguagem e da execução baseadas em seguimento de regras, como pensar em alguma estrutura que seja inerente à linguagem, ou melhor, como reconhecer que algo é uma linguagem? Poderíamos realizar a mesma pergunta relacionada à música. A resposta proposta por Wittgenstein encontra-se na noção de semelhanças de família.

### 3.4.5 AS SEMELHANÇAS DE FAMÍLIA

A noção de semelhanças de família é apresentada por Wittgenstein na passagem 65 das IF:

Aqui nos deparamos com a grande questão que está por trás de todas estas considerações. – É que alguém poderia retorquir: “Você facilita muito a coisa! Você fala de todos os jogos de linguagem possíveis, mas não disse, em nenhum lugar, o que é a essência do jogo de linguagem, e portanto, da linguagem. O que é comum a todos esses processos e os torna uma linguagem ou peças de linguagem. Você se dá de presente, portanto, exatamente a parte da investigação

que, a seu tempo, lhe deu as maiores dores de cabeça, a saber: a parte que diz respeito à *forma geral da proposição* e da linguagem”.

E isto é verdadeiro. – Ao invés de indicar algo que seja comum a tudo o que chamamos linguagem, digo que não há uma coisa sequer que seja comum a estas manifestações, motivo pelo qual empregamos a mesma palavra para todas, - mas são *aparentadas* entre si de muitas maneiras diferentes. Por causa deste parentesco, ou destes parentescos, chamamos a todas de “linguagem”. Quero tentar elucidar isto.

Neste ponto vemos Wittgenstein buscar algo que possibilite algum grau de generalização e que outrora aflorava o anseio pela essência. No TLP, esta forma estava ancorada na concepção da forma geral da proposição, uma ideia formalista. Alguns elementos de possíveis formas ainda são necessários nas IF, entretanto, estes elementos apresentam o caráter da pluralidade e estão relacionados com contextos maiores que eles, com um pano de fundo que a partir das práticas ali presentes vão se manifestar de determinada maneira ou outra.

O que anteriormente proporcionou tanta dor de cabeça à Wittgenstein, agora não mais é necessário, pois era justamente esta busca incessante por generalização que ocasionou esta ilusão gramatical. Essa ideia essencialista da proposição é uma herança metafísica que persistiu em toda a história da filosofia da linguagem (OLIVEIRA, 1996), uma ilusão, e que agora encontra na obra madura de Wittgenstein uma reviravolta pragmática.

O dogmatismo apresenta como consequência a busca por um ideal e esta busca incessante contamina as concepções sobre a linguagem, mas não só nela se manifesta, como adverte Wittgenstein no IF 96:

À ilusão peculiar que aqui se tem em mente associam-se outras de diversos lados. O pensar, a linguagem, aparece-nos agora como o correlato singular, a imagem, o mundo. Os conceitos: proposição, linguagem, pensar, mundo encontram-se numa série, um atrás do outro, um equivalente ao outro. (Mas para que devemos usar agora estas palavras? Falta o jogo de linguagem no qual devem ser empregadas).

Para Glock (1998, p. 324), a noção de semelhança de família é fundamental para a o ataque de Wittgenstein contra o essencialismo. É consolidada na noção de semelhança de família a condenação da usual atitude de desprezo com os casos particulares pela incessante busca por generalização. Para o Wittgenstein das IF não há

essência da linguagem, mas somente diversos fenômenos que se relacionam de distintas maneiras.

São as semelhanças de família justamente a noção que possibilita o reconhecimento dos diversos jogos de linguagem, já que eles podem apresentar características em comum, não necessárias, mas possíveis. “A ideia aqui é que não há um conjunto de condições que todos os jogos e somente eles satisfaçam, e, portanto, não há uma definição analítica para “jogo”, dada em termos de condições necessárias e suficientes” (GLOCK, p.325).

Não há uma essência inerente ao jogo (nem à linguagem), cada jogo apresenta um *modus operandi* próprio em sua especificidade, mas há alguns elementos que nos possibilitam, a partir da vivência, a reconhecê-los como jogos, “vemos uma complicada rede de semelhanças que se sobrepõem umas às outras e se entrecruzam. Semelhanças em grande e em pequena escala” (IF 66).

Esta complexa arquitetura da significação erigida por Wittgenstein nas IF terá consequências tanto para a concepção estética, diferentes das presentes no TLP apresentadas previamente, como na abordagem da música a partir do pensamento maduro de nosso filósofo. Realizaremos na sequência a abordagem de ambas.

### 3.5 INSTÂNCIAS ESTÉTICAS PÓS-TLP

Para Wittgenstein a generalidade não deve ser apenas combatida, mas ele atribui à generalidade uma das principais dificuldades da investigação filosófica. O filósofo “nunca se permitiu aceitar este ou aquele sistema totalizante ou determinada declaração de verdade como sendo a resposta” (PERLOFF, 2001, p.27). Wittgenstein tece uma crítica à generalização vigente na tradição filosófica (IF 72, 73, 74) e nas IF, o filósofo combate o essencialismo tão valorizado pela filosofia como imprescindível para atingir o verdadeiro conhecimento (sem conhecer a essência, não se conhece a verdade).

Wittgenstein, então, em seus escritos pós-*Tractatus*, realiza uma crítica ao idealismo, em que a metafísica clássica considerava o conhecimento do mundo baseado na captação da essência imutável das coisas, logo o filósofo pontua que “há,

naturalmente, um ver *assim* e um ver de *outro modo*” (IF 74, grifos do autor), combatendo o pensamento uno vigente na tradição filosófica.

Tal crítica ao essencialismo que dita a guinada linguístico-pragmática que a obra do autor dará é encarnada nas considerações de Wittgenstein sobre a arte. Uma questão que intriga o filósofo é a busca incessante pela definição do *belo*, como vemos em AC, e assim, Wittgenstein constrói uma crítica à ontologia do belo, pautada pela história em uma tradição essencialista. Em uma passagem de 1940, presente em CV, Wittgenstein pondera: “por vezes uma expressão tem que ser afastada da linguagem para limpeza, podendo, em seguida, voltar à circulação” (CV, p. 63). Tal consideração, nietzschiana por excelência, ao considerar a necessidade de afastamento da linguagem para limpeza, indica o caráter pragmático presente no pensamento maduro do autor, em que se considera o uso e o solo rugoso da práxis.

Em AC, Wittgenstein aborda uma série de reflexões sobre a estética e as inicia considerando que o uso de um adjetivo como *belo* é mais passível de ser mal entendido do que a maioria das outras palavras. O autor busca aqui novamente aplicar sua metodologia que se constitui como objetivo de sua filosofia: eliminar as confusões provenientes da linguagem.

Diante deste pensamento relacionado à estética, assim como nas IF, Wittgenstein critica o caráter designativo linguístico, elemento basilar aos estudos sobre a linguagem. Tal concepção, designativa, é pautada na função relacional da linguagem, ou seja, apresenta caráter instrumentalista, secundário; a linguagem existe fundamentalmente para nomear objetos, ela é simplesmente mediadora. É esta visão essencialmente designativa que Wittgenstein pretende combater ao apresentar trecho das *Confissões* de Agostinho no início das *Investigações Filosóficas*, como vimos.

Ao negar este caráter necessariamente indicativo, Wittgenstein nos mostra que ao utilizarmos adjetivos estéticos como *belo* pouco ou nada dizemos além de interjeições e o filósofo atribui a estes termos maior relevância na forma em que são empregados, valorizando o jogo em que eles aparecem, e também relaciona o uso de determinadas palavras às determinadas épocas, atribuindo a estes o valor cultural

previamente explanado. Sobre tal aspecto, Glock (1998, p. 140) é contundente ao retratar a visão do filósofo:

É um erro concentrar a atenção somente em um pequeno grupo de termos como “belo” ou “feio”. Eles são usados basicamente como interjeições e ocupam um lugar praticamente “desprezível” no que tange as nossas reações em relação às obras de arte ou às belezas naturais.

Dorfles (1967) ainda pontua que para Wittgenstein, o equívoco dos estudos estéticos na tradição filosófica centra também na investigação dos termos “belo” e “magnífico” sem analisar previamente como estas palavras se organizam na mente de cada indivíduo, pautando também a relevância maior no jogo em que aparecem estes termos em detrimento às formas destes, o que contraria a visão predominante na Estética, cuja preocupação até então, era justamente levar adiante o projeto de uma ontologia do belo, como vemos, por exemplo na obra *Investigações Filosóficas sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*, de Edmund Burke, publicada no século XVIII. Quando digo que acho determinada obra de arte *bela*, estou dizendo em determinado período sobre determinadas circunstâncias que são completamente diferentes do contexto de quando alguém no século XV julgou a pintura *A Anunciação* do artista português Álvaro Pires de Évora como bela.

Wittgenstein critica tal empreitada focada na determinação da essência do belo: “o termo (Estética) é muito vasto e tanto quanto vejo completamente mal compreendido” (AC 1). O filósofo ainda evidencia na mesma passagem: “‘Belo’ [e ‘bom’ – R] é um adjetivo, e por isso tendemos a dizer: Isto tem uma certa qualidade, a de ser belo”. Entretanto o belo torna-se substantivo na linguagem filosófica ou estética, “o predicado torna-se sujeito e pode, por sua vez, ser predicado, como diriam os lógicos; assim, quando nós dizemos “o belo é um conceito”, ou “o belo é o denominador comum de todas as coisas belas” [...]” (DUFRENE, 1998, p. 35), o que é passível de mais confusões conceituais ainda, fator que Wittgenstein se esforça arduamente para tentar

combater. Precisamos, então, compreender o uso destes termos na linguagem, para evitar sermos vítimas das armadilhas linguísticas que causam tantos mal-entendidos.

Em uma anotação de 1933 presente em CV (p. 43), Wittgenstein realiza a seguinte reflexão:

Se alguém diz, suponhamos, que “os olhos de A têm uma expressão mais bonita dos que os de B”, eu diria, nesse caso que essa pessoa não está certamente a usar a palavra “bonito” para se referir ao que é comum a tudo o que chamamos bonito. Está, pelo contrário, a jogar com a palavra um jogo com limites bastantes estreitos. Mas o que é que isto revela? Teria eu presente alguma explicação restrita, particular, da palavra “bonito”? De modo nenhum. Mas talvez não venha sequer a sentir-me disposto a comparar a beleza da expressão de um par de olhos com a beleza da forma do nariz.

Wittgenstein ainda finaliza a passagem afirmando que se houvesse uma língua com duas palavras distintas de modo que não houvesse referência a algo de comum em ambos os casos, não haveria dificuldade em usar uma destas duas palavras e minha intenção não ser empobrecida. Ou seja, nada seria perdido do significado se utilizássemos duas palavras distintas ao invés de *bonito*. Vemos aqui, mais um exemplo da crítica do filósofo ao caráter designativo da linguagem, à tese de colar etiquetas nas coisas para denominá-las que submerge diante das considerações pós-*Tractatus*.

Na concepção tractatiana, o *belo* por ser um valor e pertencer ao inefável, ao transcendental, não poderia ser expresso por proposições lógicas, ele está além do limite do que pode ser dito. Tal visão que contrastava fato e valor, relegando este último ao silêncio (TLP 7), no pensamento tardio do autor se modifica.

Nas IF, é a relação com a caixa de ferramentas, e não mais com a teoria pictória tractatiana que deve ser considerada. Rompendo com a figura conceitual de que palavras funcionam com um único sentido, tal asserção poderia ser atribuída à própria noção, então, das terminologias tão buscadas pela estética, como “belo” ou “magnífico”, referendando a atribuição do significado ao uso. Ou seja, não é possível encontrar a essência de algo *belo*, pois o termo está em constante mutação e se adequa ao uso em determinado jogo de linguagem.

Precisaríamos compreender como tais palavras são utilizadas em jogos específicos, por comunidades e culturas específicas, quais as regras seguidas ali nestes jogos; as palavras não possuem sentidos unívocos, elas dependem dos jogos em que



aparecem. Uma relação frutífera desta concepção é encontrada em Morris Weitz, filósofo estadunidense que concentrou suas pesquisas em estética, ontologia e crítica literária.

Weitz (1956), inspirado pelo pensamento de Wittgenstein das IF, analisa como as grandes teorias da arte – o formalismo, o voluntarismo, o emocionalismo, o intelectualismo, o intuicionismo e o organicismo – falharam ao tentar formular propriedades que definem a arte. Afinal, a arte não tem um conjunto de propriedades necessárias e suficientes.

O problema fundamental da filosofia, para Weitz, é explicar a relação entre o emprego de determinados tipos de conceitos e as condições em que podem ser corretamente aplicados. Assim como nos jogos, ao olharmos para a arte não encontramos propriedades comuns, apenas nexos de similaridade, o que Weitz chamou de *critérios de reconhecimento*, uma influência clara das semelhanças de família de Wittgenstein.

É nos jogos de linguagem que Weitz encontra seu arcabouço teórico para refutar a busca pela essência da arte na tradição filosófica. O autor considera que saber o que é arte não deveria estar condicionado a apreender uma qualquer essência manifesta ou latente, mas em ser capaz de reconhecer, descrever e explicar as coisas a que chamamos de “arte”, em virtude das suas similaridades.

Weitz conclui que *jogo* e *arte* são conceitos abertos. Não pode haver dúvidas de que são corretamente descritos como *jogo* e *arte*, da mesma forma que Wittgenstein considera com a linguagem, mas não podemos listar todos os casos ou condições para que sejam descritos assim, pois estes estão constantemente a surgir ou são imagináveis, o que aquilo a que chamamos de arte, ou aquilo que chamamos de linguagem os enquadra como arte e linguagem são as semelhanças de família de exemplos constitutivos destas manifestações.

Todavia a semelhança básica entre estes conceitos é a sua textura aberta. Ao elucidá-los, podem-se apresentar certos casos (paradigmáticos) acerca dos quais não pode haver dúvida de que são corretamente descritos como arte ou jogo, mas não se pode apresentar um conjunto exaustivo de casos. Posso elaborar uma lista de casos, bem como certas condições em que posso aplicar corretamente o conceito de arte, mas não posso listar todas as condições, pela

importantíssima razão de que estão constantemente a surgir, ou são imagináveis, ou condições novas e imprevisíveis (WEITZ, 1953 p. 69)

Diante de tais considerações, compreendemos que não só a filosofia deveria ser crítica da linguagem, mas também dever contemplar a própria reflexão sobre a expressão dos juízos estéticos, pois antes de utilizarmos adjetivos como interjeições, deveríamos compreender a complexa situação em que a expressão estética toma lugar. Wittgenstein identifica então que o principal erro feito pela filosofia de sua geração é, ao analisar a linguagem, focar na forma das palavras e não no uso feito das formas das palavras.

Assim, a partir das IF – e claramente, também em AC - Wittgenstein deixa claro que não é possível definir essencialmente conceitos genéricos, fator que consolidaria ainda mais sua crítica ao caráter designativo a que a estética até então recorreria para expressar seus juízos.

Este argumento contra a generalização enseja um ponto importante acerca de uma característica elencada às obras de arte: a individualidade; e é somente em um pensamento antiessencialista, como o exposto por Wittgenstein nas *Investigações*, que são contempladas singularidades que a unicidade possibilita. Scruton (2013, p. 28), eliminando um possível caráter utilitarista da obra de arte, afirma que “desejar algo por sua beleza é desejar este algo e não querer fazer algo com ele”. O autor aqui aborda o caráter unívoco da obra de arte, que não pode ser substituída por outra obra objetivando saciar a apreciação estética do sujeito, o desejo é pelo individual. Podemos inferir, neste caso, a recusa pelo caráter instrumentalista da arte, ou seja, a arte não é simplesmente um meio para se atingir algo.

Scruton ao defender tal tese estética anti-hedônica – inspirado em Kant- utiliza um exemplo encontrado em AC, de Wittgenstein, em que me sento para escutar um quarteto de Mozart e minha amiga adentra o recinto, retira o disco e coloca outro – um quarteto de Haydn – e afirma que servirá para o mesmo propósito. Esta amiga demonstra que não compreendeu meu estado de espírito. De forma alguma meu interesse por Mozart seria satisfeito por Haydn. Sobre o caso, Scruton conclui “meu interesse por

Mozart é um interesse por *ele*, por aquilo mesmo que ele é, e não pelo objetivo a que serve” (SCRUTON, 2013, p. 28).

Tal exemplo, além de nos alertar novamente sobre os perigos da generalização ante a individualidade, mostra também o caráter não causal da apreciação estética, e no caso, da apreciação musical. Meu desejo é direcionado, há intencionalidade, e qualquer outra obra que eu ouça não afetará o meu juízo da forma que meu desejo suscita. Wittgenstein deixa claro o seu posicionamento sobre a causalidade em uma passagem de 1940 presente em CV: “o que o ponto de vista tem de insidioso é levar-nos a dizer: ‘É claro que tinha que acontecer assim’. Ao passo que devíamos pensar: poderia ter acontecido *assim* e também de muitas outras maneiras” (CV, p. 61, grifo do autor)

Para Kant, em sua *Crítica da faculdade do juízo* (1793) – e conseqüentemente para Schopenhauer-, esta é uma intencionalidade voltada para a obra de arte é uma intencionalidade sem intenção, um interesse desinteressado em coisas que não são *meios*, mas os *fins* em si mesmas. A arte, então, não é um meio para se alcançar algum fim ou satisfação, mas ela encerra-se em si mesma, ou seja, eu me aproximo do objeto estético com meus interesses em suspenso. Sobre esta teoria, Scruton (2017, p. 125) comenta:

Ao ver algo esteticamente, afirma-se, eu o vejo como é em si mesmo, separado de qualquer interesse prático, e de qualquer comparação com outras coisas. Vejo o objeto como uma ocorrência isolada, única, e à medida que o aprecio esteticamente, nem o subsumo a conceitos, nem a nenhum fim prático.

Szabados (2014) considera o caráter anti-platônico nas observações de Wittgenstein sobre a música ao elencar sua crítica ao essencialismo – que é responsável pela distorção das reflexões estéticas; ao considerar que todo o edifício da música entraria em colapso se o *belo*, como fundação, desmoronasse; e que o essencialismo

platônico esqueceria ou negligenciaria que o *belo* não é um conceito isolado, fechado, mas precisa de contextos e conexões apropriadas para seguir adiante.

### 3.6 O *MODO CORRETO* COMO ALTERNATIVA ESTÉTICA

Wittgenstein, na luta contra a generalização e buscando uma alternativa à deriva do essencialismo considera mais relevante na apreciação estética o uso de adjetivos como *certo* ou *correto*. Entretanto, o que o filósofo propõe não é uma substituição de um adjetivo por outro, mas sinaliza a possibilidade de uma pluralidade de adjetivos diante da apreciação estética objetivando a ruptura do canônico “belo”. Ou seja, para Wittgenstein, a sugestão de uma alternativa ampara também uma mudança de olhar sobre o próprio fenômeno artístico, de forma que a *visão correta* admite uma arbitrariedade que o belo não admitia.

Para Wittgenstein, a arte não deveria receber um tratamento abstrato pela filosofia, ela pertence mais à crítica da arte do que à filosofia propriamente dita, e deveria ser endereçada a uma audiência que compartilha específicos “gostos” culturais (SCHROEDER, 2017). Wittgenstein desaprovava a curiosidade superficial (CE, p. 37) e considerava *correto* o modo ideal da apreciação estética. Tal identificação, como por exemplo a de ouvir uma sinfonia do *modo correto*, possui uma aprendizagem idêntica à de identificação de um sonho: “Como aprendemos ‘Sonhei com isto’? O que é interessante é que não aprendemos esta expressão porque nos foi mostrado um sonho” (AC, p.16), aqui Wittgenstein critica mais uma vez a definição ostensiva e o modelo figurativo da linguagem pautado em colar etiquetas nas palavras tão caro ao *Tractatus*, e finaliza: “se nos perguntarmos como aprende uma criança ‘belo’, ‘ótimo’ etc, descobriremos que aprende estas palavras mais ou menos como interjeições”.

Ora, Wittgenstein negará a causalidade em estética, condenando a possibilidade de uma estética científico-psicológica, pautada em uma normatividade. “Wittgenstein rejeita explicações causais para o valor artístico, e em particular as teorias hedonistas que concebem o valor estético como uma tendência a causar experiências de prazer ou desprazer” (GLOCK, 1998, p. 141), assim, a única forma para o autor de

experienciar a arte é compreender os atributos intrínsecos a esta, e contemplá-la do *modo correto*.

Este *modo correto* recorrente nos textos de Wittgenstein possui uma proximidade relevante com a cultura, portanto arbitrário e plural. O meio cultural inspira inúmeras abordagens de Wittgenstein, e o autor relaciona a apreciação estética correta ao contexto cultural em que está inserido o sujeito, “aquilo que pertence a um jogo de linguagem é toda uma cultura” (AC, p. 27), e assim como é peculiar à sua filosofia pós-*Tractatus*, utiliza-se de exemplos para explicitar seu pensamento, no caso, fatos inerentes à realidade do pensador, como encontramos em um apontamento feito em AC (p. 27): “nos círculos aristocráticos de Viena as pessoas tinham [um certo] gosto, que depois penetrou nos círculos burgueses e as mulheres entraram para os coros etc. Eis um exemplo de tradição em música”.

A perspectiva proporcionada pela cultura é viável, pois Wittgenstein rompe com a visão unívoca presente no *Tractatus*, e esta só é possível pela transição da rígida lógica para a flexível gramática. É só a partir da cessação da busca pela essência que este *modo correto* torna-se viável, pois este não é único, nem essencial, mas adequa-se à cultura, e o modo correto de se contemplar uma obra de arte em uma cultura é diferente de outro, não há uma possibilidade apenas, mas várias. O pensamento expresso em AC ilustra tal fato: “As palavras a que chamamos expressões de juízo estético desempenham uma função complicada, mas assaz definida, naquilo que denominamos cultura de um período” (AC, p. 24); o filósofo ainda ressalta a possibilidade plural da aplicação destas expressões na mesma passagem: “para descrever qual seja seu uso, ou o que se quer dizer com um “gosto definido”, cumpre descrever toda a cultura” e finaliza abordando a importância dos jogos de linguagem nestes casos, “aquilo que agora chamamos gosto refinado talvez não existisse na Idade Média. Joga-se um jogo inteiramente diferente nas diferentes épocas” (AC, p. 24).

Cavell (1997) aborda Wittgenstein como um *filósofo da cultura*, justamente pelo caráter de resignificação da própria linguagem abordado na filosofia tardia do autor. Consequência da busca empreendida por Wittgenstein de trazer a linguagem de volta ao cotidiano, de trazer de volta para a casa, pois esta encontra-se em exílio (IF 121, 122).

Wittgenstein assume que a linguagem ordinária, cotidiana, do dia a dia, vigente na cultura, não pode ser ignorada, ao contrário, é esta a linguagem que importa.

Este espectro em que o ordinário, o cotidiano, como fragmentos de uma cultura e o modo correto estão presentes é frutífero. Wittgenstein, em uma anotação de 1930, presente em CV, relata que “nada há de mais extraordinário do que ver um homem, que pensa não estar a ser observado, a levar a cabo uma atividade vulgar e muito simples” (CV, p. 17). O filósofo austríaco, ainda sobre tal fato, argumenta que “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”. O que Wittgenstein quer dizer é que sob a perspectiva correta, sob o modo correto de ver a vida (“O mundo do feliz é diferente do mundo do infeliz”), conseguimos identificar o aspecto “inquietante e maravilhoso” (CV, p. 17) do mundo. Ao olhar o mundo, em sua simplicidade e sua cotidianidade, *nessa perspectiva*, é possível contemplá-lo como uma “obra de arte feita por Deus”, como exposto em NB.

Desta forma, Wittgenstein atribui ao olhar sobre o mundo um caráter estético. Deveríamos olhar o mundo e a vida como contemplamos uma obra de arte, entretanto, esta atividade só é viável a partir de uma disposicionalidade do sujeito.

### 3.7 O DISPOSICIONALISMO DO SUJEITO COMO CONDIÇÃO PARA A CONTEMPLAÇÃO ESTÉTICA

Na esteira do que discutimos previamente, Wittgenstein trabalha com o disposicionalismo do sujeito na contemplação da obra de arte, ou seja, uma disposição para ação, um conjunto de elementos reunidos que possibilitam uma condição disposicional para a compreensão. Há necessidade de se esforçar em ver da maneira correta, supõe-se uma atividade do sujeito, que precisa demonstrar interesse em agir e compreender o sentido da obra de arte, ou seja, as impressões causadas decorrentes

das obras de arte não são causais, não possuem uma dinâmica mecanicista, mas são resultado do interesse e da disposição para a ação do sujeito.

E aliada à esta disposição, está a sensação de prazer no momento da compreensão, “o sentimento que acompanha a descoberta daquilo que na linguagem se esconde: os tais feitiços metafísicos [...]” (CRESPO, 2011, p. 37). Desta forma, clarifica-se a negação relacional entre atividade estética e a causalidade, como poderia pressupor uma abordagem psicológica.

Ou seja, nosso filósofo nega uma relação entre estética e psicologia (SCHROEDER, 2017; GLOCK, 1998). Ele se opõe à ideia de o valor estético de um objeto derivar de um efeito psicológico positivo em uma audiência, logo, nega explicações causais para as experiências estéticas. Os mecanismos causais, com os quais Freud intencionou justificar e explicar a origem das neuroses e do impulso criador artístico são considerados de valor duvidoso, quando se busca uma explicação causal para o prazer estético (DORFLES, 1967). Wittgenstein se opõe, assim, às teorias hedonistas que defendem o objeto artístico como um meio para se obter prazer, negando uma relação causal entre atividade estética e prazer ou desprazer. “Um dos argumentos constantes em Wittgenstein é que o pensamento não é um estado ou uma pseudo-entidade, nem a sua psicologização lhe interessa: trata-se de um acontecimento da linguagem” (CRESPO, 2011, p. 36). O prazer, para Wittgenstein, está relacionado à compreensão de determinado aspecto, do modo correto de se ver algo. Tal fator já está presente no prefácio do *Tractatus*: “teria alcançado seu fim se desse prazer a alguém que lesse e entendesse”.

Entretanto, em sua dinâmica não mecanicista, este prazer não é causal: “hoje em dia as pessoas pensam que os cientistas existem para as instruir; que os poetas, os músicos etc, existem para lhes proporcionar prazer. A ideia de *que estes tenham algo para lhes ensinar* não ocorre” (CV, p. 61). Wittgenstein atribui à arte uma seriedade compatível com a austeridade a que o filósofo aborda diferentes temáticas que o acompanham durante toda a vida, como a linguagem, o pensamento e a compreensão.

A estética, então, para Wittgenstein se apresenta como um enigma. O enigma estético decorre dos efeitos que as artes têm sobre nós e se manifesta na exterioridade, sua significação está nas vivências e experiências do fluxo da vida. “A compreensão da

música não é uma sensação, nem uma série de sensações. No entanto, é correto chamar-lhe uma vivência [...]’ (Z 165). Podemos considerar que, para o filósofo, a arte é um acontecimento, algo que se coloca diante de nós e somente com nossa disposição para encará-la e decifrar o enigma, o significado da arte ali se manifesta.

Em relação ao enigma estético, Crespo traz relevantes considerações e afirma que “Nas *Aulas e Conversas* o enigma surge do encontro com uma obra de arte e é suscitado pelo modo como a arte afeta o homem, ou seja, os enigmas estéticos decorrem do jogo humano com a obra de arte” (CRESPO, 2011, p. 60). Ao se apresentar como enigma, a obra de arte adquire caráter de objeto a ser desvendado, de algo que se apresenta e causa certa estranheza, por isso mesmo, cativa o interesse daquele que a observa sob determinada perspectiva.

Além de enigmático, o elemento estético, para Wittgenstein, configura-se com perplexidade, “[...] há uma surpresa constante em cada nova partida que a linguagem nos prega ao entrarmos num novo domínio” (AC, p. 16), diz o filósofo ao citar a analogia da linguagem com a caixa de ferramentas, expressa posteriormente nas IF. Em mais um de seus exemplos cotidianos, o filósofo compara a experiência estética a de vestir um calçado pela primeira vez, sempre existe certa estranheza até que o calçado fique confortável, assim também é quando somos expostos pela primeira vez a determinada obra. É este estranhamento, este espanto, esta admiração ou inquietude que nos acometem quando estamos diante de uma obra de arte que Wittgenstein relaciona com o olhar sobre o mundo, sobre ver o mundo como uma obra de arte de Deus.

É o olhar com entusiasmo diante de determinada perplexidade que possibilita a experiência estética, esta disposição se mostra a partir do momento em observamos a obra de arte como um jogo, em que reconhecemos que ali está uma obra, em que reconhecemos as semelhanças de família presentes e, como jogadores, nos debruçamos sobre ela. Gebauer (2013, p. 31) pontua que “durante toda a sua criação filosófica, Wittgenstein tenta um modo de observação que faz a vida aparecer em analogia com a obra de arte”, e é somente ao observar a vida em sua dimensão enigmática, que suscita certa perplexidade, ou seja, cuja perspectiva é dotada de envolvimento, que é possível



contemplá-la verdadeiramente. Entretanto, ressaltamos, estes sentimentos não possuem relação causal com as obras, estas nos causam determinadas *impressões*.

Wittgenstein considera as *impressões* que as obras de arte provocam em uma passagem de Z: “um poema produz em nós uma impressão quando o lemos” (Z 170). Ao refletir sobre as impressões que um poema produz em nós, o austríaco aponta: “mas lembraste certamente de sensações e imagens enquanto lêes, que estão ligadas ao prazer, à impressão. – Mas estas adquirem significado apenas através do contexto em que estão inseridas” (Z 170). O filósofo elenca então fatores que possibilitam a compreensão do poema, “através da leitura deste poema, pela minha familiaridade com a sua linguagem métrica e inúmeras associações”. O sentido então está no fluxo da vida, as impressões estão relacionadas com as vivências e experiências de quem é exposto a uma obra de arte, e não à causalidade. Uma possibilidade que o pensamento maduro de Wittgenstein possibilita amparado pela cultura, mas que depende desta disposição do sujeito para contemplar este sentido, para ver da perspectiva correta.

O filósofo busca, então, negar a concepção mecanicista do funcionamento do espírito, ou seja, não somos simplesmente expostos às obras de arte e somos afetados de maneira uniforme para determinados objetos artísticos, não há uma relação causal entre arte e o juízo estético. O que sinto, a impressão que tenho ao contemplar uma obra de arte é o resultado de diversos fatores como a disposição, as técnicas que possuo e os fatores culturais que me afetam. Logo, o julgamento estético não pode ser objetivamente conhecido. Para tanto, Wittgenstein relegará a compreensão da obra de arte (assim como da linguagem) ao aspecto conceitual, acompanhado de uma fenomenologia. Chauviré (1989, p. 112) descreve tal processo:

Na abordagem fenomenológica de Wittgenstein, que deve muito à psicologia da forma, a compreensão é assimilada à apreensão súbita de uma configuração global na música que se ouve, ato de reconhecimento em que o elemento acústico puro é indissociável do elemento interpretativo.

Wittgenstein associa a compreensão metaforicamente a um “clique”, a algo que se ajusta e então passamos a entender a coisa, como se um elemento de um mecanismo estivesse isolado e, ao encaixá-lo da forma correta, ele fizesse um “clique”.

A relação entre os signos não é causal, como já vimos, mas é interna. “É de repente que um trecho de música se organiza para nós de determinada maneira, e o entendemos então de imediato *como* uma valsa, ou *como* uma marcha (cf. o reconhecimento de um rosto num desenho)” (CHAUVIRÉ, 1989, p. 112). No entanto, ao associar Wittgenstein a uma fenomenologia, é necessária extrema cautela. Para Salles (2006), a temática merece toda reticência possível e cita uma passagem de Wittgenstein para tornar clara a cautela: “uma linguagem fenomenológica seria a descrição do imediatamente percebido sem qualquer ingrediente hipotético, como um retorno plástico à experiência originária ou a uma visão primordial tornada inocente” (SALLES, 2006, p. 19). O filósofo ainda afirmaria em célebre aforisma 53 em BF: Embora não haja fenomenologia, há decerto problemas fenomenológicos; para Wittgenstein proposições fenomenológicas tornam-se proposições gramaticais, que se originam na experiência. Salles conclui que para nosso filósofo a fenomenologia possui duas faces: “esse voltar-se ao imediato da experiência como fundante, por um lado, e a procura de relações internas, por outro” (SALLES, 2006, p. 28).

Todos estes fatores - o estranhamento, o enigma, a perplexidade e as impressões - no entanto, estão condicionados a fatores culturais que influenciam certas características na manifestação destes elementos. E outro ponto de intersecção importante a ser considerado entre a investigação filosófica da linguagem e o trabalho em estética em Wittgenstein para compreender estes atributos é o seguimento de regras. O filósofo, em suas considerações sobre estética, chama os significados que a arte invoca (*kinds of things meant by aesthetics*) de “apreciação”: Wittgenstein, em AC que “a palavra de que devíamos falar é ‘apreciado’. Em que consiste a apreciação” (AC 24), e um pouco à frente confidencia: “não sei como se pode comparar a apreciação que Frank Dobson tem pela arte negra com a apreciação de um negro educado” (AC 28). O autor recorre mais uma vez ao exemplo cotidiano para clarificar seu pensamento, desta vez considera um homem em busca do tecido ideal em um alfaiate, “o fato de ele ser um apreciador não é indicado pelas interjeições que usa mas pelo modo como escolhe, seleciona etc” (AC 19), e Wittgenstein perscruta, assim como o faz em toda a sua trajetória reflexiva, ao exemplo musical para elucidar suas investigações, “Do mesmo modo em música: <Está equilibrado? Não. Os baixos não estão suficientemente fortes.

Aqui quero uma coisa diferente...> É a isto que se chama uma apreciação” (AC 19). Em ambos os exemplos, Wittgenstein ancora seu raciocínio, mesmo que implicitamente, ao seguimento de regras, ao hábito, à forma recorrente de realizar determinada atividade, “escolhe, seleciona [...] não estão suficientemente fortes” (AC 19).

Logo, em relação a apreciação, Wittgenstein a relaciona com a cultura e com o modo correto, cuja tríade é fundamental para compreender as considerações estéticas do filósofo. A apreciação é possível muitas vezes através do modo correto, outras vezes não tem relação com este, mas a apreciação não pode ser considerada à parte da cultura; a linguagem e o juízo estético estão intimamente relacionados com 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” (AC 25). Sobre tal fato, Taylor, aluno de Wittgenstein ainda comenta: “descrever completamente um conjunto de regras estéticas significa de fato descrever a cultura de um período [...] Aquilo que pertence a um jogo de linguagem é toda uma cultura” (AC 26).

Novamente o caráter designativo da linguagem entra em crise, pois o próprio termo “apreciação” pode apresentar diferentes sentidos em épocas e culturas distintas. O significado do termo e a forma de apreciação estética da Idade Média e da Viena *fin de siècle*, por exemplo, são completamente distintos, e mais uma vez, para a sua compreensão efetiva, deveríamos jogar os jogos em que o termo aparece. Para a apreensão do sentido da “apreciação”, então, Wittgenstein novamente exemplifica seus usos, já que: “Descrever aquilo em que consiste a apreciação não é apenas difícil, é impossível. Para descrever aquilo em que esta consiste teríamos de descrever completamente o seu enquadramento” (AC 20). Em uma atitude metafilosófica, Wittgenstein mostra aquilo que não se pode dizer.

A satisfação estética, então, é uma experiência possível apenas em um contexto cultural, que ocorre não de forma causal ou mecânica, mas é fenomenicamente imediata, pois reconhecemos ali alguns elementos, pois fomos treinados diante destes contextos e assim, tal significação ocorre a mim, como pontuado previamente na

passagem das IF em que Wittgenstein critica o modo de compreensão como uma dinâmica causal.

Tanto a arquitetura da significação presente nas IF, quanto as discussões sobre o *modo correto* e o disposicionalismo permitem que analisemos mais criteriosamente agora o fenômeno musical, sob estas perspectivas.

### 3.7 PENSANDO A MÚSICA A PARTIR DA ARQUITETURA DA SIGNIFICAÇÃO DAS INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS

O *modo correto* que Wittgenstein tanto buscou distancia-se de um dogmatismo ou essencialismo, mas aproxima-se de uma visão estética da existência, como vimos em Gebauer (2013). Na linguagem, o *modo correto* está muito mais próximo de seguir as determinadas regras pertinentes a um jogo de linguagem. Se considerarmos a música, diversas manifestações sonoras que apresentem determinadas semelhanças de família poderiam ser consideradas músicas.

A noção de semelhanças de família, inclusive, resolveria um grande impasse para a própria definição do que é música, em um caráter antiessencialista que se distanciaria da solução formalista presente no TLP. Vejamos a dificuldade conceitual pontuada pelo musicólogo Schaffer, ao tentar encontrar a resposta para a pergunta “o que é música?”:

Passamos dois dias inteiros tateando em busca de uma definição. Descobrimos que tínhamos de rejeitar todas as definições costumeiras porque elas não eram suficientemente abrangentes, e não se pode ter uma definição que não incluía todos os objetos ou atividades de sua categoria.

[...] O simples fato é que, à medida que a crescente margem a que chamamos de vanguarda continua suas explorações pelas fronteiras do som, qualquer definição se torna difícil. Quando John Cage abre a porta da sala de concerto e encoraja os ruídos da rua a atravessar suas composições, ele ventila a arte da música com conceitos novos e aparentemente sem forma (SCHAFFER, 1992, p. 108)

Nesta passagem, verificamos a agrura da busca pela generalização, na mesma proporção em que a manifestação daquilo que é considerado música modifica-

se constantemente. Uma reflexão que nos remete ao aforisma 18 das IF: “[...] podemos ver nossa linguagem como uma velha cidade: uma rede de ruelas e praças, casas velhas e novas, e casas com remendos de épocas diferentes; e isto tudo circundado por uma grande quantidade de novos bairros [...]”.

Ao considerarmos as IF, não podemos mais ser reféns da ilusão de uma essência da linguagem, concepção que naturalmente ecoa no caso musical. Diferente do TLP em que propomos uma essência da música, aqui este esforço constitui exatamente a *dor de cabeça* filosófica a que Wittgenstein se refere. A música é uma atividade e formas diferentes de realizar a música estarão relacionadas com a comunidade hermenêutica em que esta música é composta e tocada.

A questão da compreensão da música foi deveras importante para Collingwood (1938), que analisa um modo correto de ouvir música baseado no que determinadas pessoas compreendem e não compreendem em determinada melodia.

Scruton, em diálogo com Collingwood, pontua o seguinte:

Há certas percepções básicas envolvidas na escuta musical, e estas são cruciais para que ela seja compreendida. Por exemplo, há a escuta do movimento – como quando ouvimos uma melodia, tema ou frase, passamos de uma nota para outra. Há a escuta de tons em oposição à de sons entoados [...] a escuta do ritmo (em oposição à sequência temporal), a escuta da harmonia, em oposição à de sons agregados, e assim por diante. Todas essas experiências são básicas, no sentido de que a pessoa que não as tivesse seria surda para a música. E todas as outras experiências musicais dependem delas: por exemplo, a escuta melódica seria impossível sem a do movimento musical, a do contraponto seria impossível sem a da harmonia [...] Fiz várias distinções – entre escutar um som e um tom [...] e essas distinções [...] encontram-se na experiência de ouvir música” (SCRUTON, 1997, p. 97)

O esteta está abordando que há determinados elementos que são musicais e que podem ser considerados para o reconhecimento de que algo é uma música (movimentos musicais, ritmos, harmonias etc). Deste trecho podemos inferir que, naturalmente, a prática de ouvir músicas ou a prática de ouvir determinados estilos musicais contribuirão para que os sujeitos que o realizem tenham uma experiência musical mais eficiente.

A prática é o que vai possibilitar a escuta do modo correto para Collingwood (1938) da mesma forma que é a prática que possibilita jogar de maneira correta conforme

a arquitetura da significação das IF. Quando Wittgenstein afirma que “a compreensão de uma frase da linguagem é muito mais aparentada da compreensão de um tema na música do que porventura se imagina” (IF 527) é justamente o caráter de compreensão da música pautado na prática que está em jogo. Não compreendemos uma música *a priori*, da mesma forma que nosso filósofo defende nas IF que não compreendemos uma linguagem *a priori*, caminhando contra a proposta outrora do TLP, pautada em uma essência concernente à lógica.

Compreendemos uma música ou um estilo musical, ou ainda, compreendemos melhor as estruturas musicais, conforme as ouvimos, conforme somos participantes deste jogo, como compositores ou como ouvintes. É o que Wittgenstein também afirma na mesma passagem: “mas o que tenho em mente é o seguinte: que a compreensão da frase linguística está mais próximo do que se pensa daquilo que habitualmente chamamos de compreensão de um tema musical” (IF 527).

O que Wittgenstein quer chamar a atenção nesta passagem é a dependência do contexto no significado. Do mesmo modo que notas individuais não possuem significados isoladamente, apenas em um contexto em que seguem de algumas notas e antecedem outras podem significar algo para quem as ouve. E este significado não é estático. Para outras sequências de notas, aquela nota desempenhará outros papéis, assim como as ferramentas da caixa de ferramentas metaforizada por Wittgenstein. Na música o contexto condicionará o significado das partes e não o oposto, conferindo ao significado musical uma recusa ao atomismo do significado, assim como nosso filósofo defende em sua filosofia madura.

Wittgenstein, assim como faz no TLP, utiliza a música como elemento relacional exatamente para falar da significação na linguagem. Para o filósofo, em sua abordagem pragmática, as coisas estão como estão não por uma ordem essencialista *a priori*, mas pelas relações que as possibilitam estar em determinado contexto. Aquela nota naquela posição possui um significado específico, assim como o é nas artes, e assim como o é na linguagem, como o autor aborda em passagem de CV: “você pode dizer: a obra de arte não almeja comunicar alguma outra coisa, apenas comunicar-se. Da mesma maneira que, quando visito uma pessoa, não quero apenas fazê-la ter sentimentos de tal e tal tipo; o que quero principalmente é visitá-la”.

Do mesmo modo que Wittgenstein relaciona o seu modo de filosofar com a poesia, em que outras palavras trariam outros significados, o significado está associado ao contexto, afinal, a arte – e a poesia - é resistente à paráfrase. Quando quero visitar alguém, simplesmente o faço porque assim desejo, esta visita não tem nenhum interesse além deste, como algo que pudesse ser analisado instrumentalmente, como se pudesse ser parafraseável. Da mesma maneira é a obra de arte, se houvesse algum elemento parafraseado, ela seria outra. Os elementos da música não podem ser parafraseáveis sob o risco de nada da música ser reconhecido, da mesma forma em que o significado em um determinado contexto opera. Ou seja, estes efeitos e estes significados só podem ser assegurados por esta configuração, e isto é mais claro na música do que na linguagem (principalmente se considerarmos a ilusão gramatical que assombra o filósofo). Naturalmente, a música é uma boa analogia, novamente, para Wittgenstein esclarecer suas reflexões sobre o funcionamento da linguagem.

Conhecer e reconhecer os elementos musicais são consequentes da própria relação do ouvinte com a música, e, naturalmente, esta relação pode se estreitar a partir de *adestramentos*, conforme a linguagem das IF, e da prática. A significação da música, assim como da linguagem, está envolta com o pano de fundo a que pertence. Ridley faz uma análise da importância destas instâncias para a música:

Relações de pano de fundo/primeiro plano, relações entre estrutura e o que é estruturado são tão indispensáveis na música como são na pintura, e a compreensão do ouvinte competente é construída em torno dessas relações em qualquer medida que seu manuseio pelo compositor permita (RIDLEY, 2008, p. 63).

Ouvir algo de determinada maneira, ou da forma correta, está relacionado com o pano de fundo que aquela atividade apresenta. Naturalmente, da mesma forma que há um *ver assim* e *ver de outra maneira*, também há um *ouvir como*. É somente ao fazer parte de determinado contexto que aquilo significa determinada coisa. E este *ouvir correto* não possui instância dogmática ou essencialista, ele está relacionado com determinada forma de vida, como pontua Wittgenstein: “Assim você está dizendo, portanto, que a concordância entre os homens decide o que é certo e o que é errado?’ – Certo e errado é o que os homens *dizem*; e os homens estão concordes na *linguagem*.

Isto não é uma concordância de opiniões mas da forma de vida” (IF 241). Peruzzo aborda esta noção, assim como a sua indefinição conceitual:

A noção de *forma de vida* não acaba sendo definida por Wittgenstein, pois ela adquire significado na conjunção com os jogos de linguagem e com as regras utilizadas nas mais variadas circunstâncias. A *forma de vida* consistirá na concordância de respostas de qualquer certa comunidade linguística, o que conseqüentemente, desemboca na concordância de juízos e definições dentro de um discurso com valor de verdade (PERUZZO, 2011, p. 79)

Na nova orientação filosófica de Wittgenstein, a linguagem é uma atividade humana, não um instrumento, e esta atividade, não essencialista, somente pode ser compreendida a partir de sua prática em um determinado contexto. Como pontua Oliveira (2015, p. 138):

Esses contextos de ação são chamados por Wittgenstein de “formas de vida” (IF 7, 19, 23), e a linguagem para ele é sempre uma parte, um constitutivo de determinada forma de vida, e sua função, por isso, é sempre relativa à forma de vida determinada, à qual está integrada; ela é uma maneira segundo a qual os homens interagem, ela é a expressão de práxis comunicativa interpessoal. Tantas são as formas de vida existentes, tantos são os contextos praxeológicos, tantos são os modos de uso da linguagem, ou, como Wittgenstein se expressa, tantos são os “jogos de linguagem”.

Ao se considerar as formas de vida, estamos considerando as relações e formas de interações atribuídas aos homens em determinados contextos, que estão associados à própria cultura, ou seja, relacionados à história natural do homem, como pontua Martínez: “as “formas de vida”, em uma primeira consideração, são reações básicas do homem, que não são apenas biológicas, mas culturais. Em outras palavras: o cultural é parte integrante da história natural do homem. Entendem-se como culturais formas rituais” (MARTÍNEZ, p. 57).

Claramente, a noção de formas de vida apresenta instâncias antropológicas. Alguns autores, inclusive, defendem um pensamento antropológico em Wittgenstein. Bouveresse (1977) afirma que o vienense se ocupou primordialmente com antropologia; para Gebauer, “seus conceitos antropológicos formam o centro de sua nova compreensão filosófica” (2013, p. 15), ao falar sobre a filosofia pós-TLP. Wittgenstein,



agora sobre o chão duro da práxis, suscita conceitos como o de semelhanças de família, forma de vida e jogos de linguagem, além de pontuar que “o que oferecemos são, na verdade, observações sobre a história natural do homem [...]” (2014, p. 169). Se o sujeito no TLP se encontrava na borda do mundo, em seus limites, agora ele está dentro do mundo de forma ativa no cotidiano; “falar é uma prática social entre outras, abordável do ponto de vista antropológico” (CHAUVIRÉ, 1991, p. 89).

Exemplarmente, o conceito de forma de vida e sua discussão representam importantes contribuições para a metodologia antropológica. Tal concepção suscita o caráter normativo da linguagem e valoriza os aspectos culturais vigentes. Sobre esta tese, Faustino (1995, p. 63) sustenta que

[...] seu habitat não é outro senão a vida dos seres humanos que têm sensações, que têm um modo característico de ser e de comportar-se quanto têm essas sensações e um modo de comunicar-se por gestos e expressões fisionômicas antes mesmo do surgimento da linguagem verbal.

Ao que é indicado nas IF, a relação entre o seguimento de regras e formas de vida é interdependente, ou seja, para seguir determinadas regras é necessário estar participante de determinado contexto e realizar determinadas práticas, cujos hábitos apresentam algum pano de fundo que possibilita o agir a partir de determinada regularidade.

A gramática regulamenta o uso de conceitos e o surgimento de novos, mas esse caráter normativo é possível somente onde existem formas comuns de comportamentos, “formas de vida”. É preciso ter uma determinada constância no seguimento de regras, já que uma regra não pode ser acatada uma vez só, e a dita constância implica uma confluência de formas de vida (IF 241-242) (MARTÍNEZ, p. 57)

Chauviré (1991, p. 118) aborda a questão sob a perspectiva da dissociação entre o paradigma e a compreensão que Wittgenstein tange em uma passagem em CV: “Posso muito bem, no entanto, escutar sempre um novo trecho de música que sei de cor. Seus gestos são sempre gestos para mim, embora eu saiba o que vai acontecer. E posso perfeitamente ficar de novo surpreso, a cada vez”. Neste caso, fica claro que a possibilidade de se surpreender é de grande valia para a experiência estética, como já

abordamos. Para a comentarista, este distanciamento afasta a concepção platônica de que a compreensão esteja ligada a algum paradigma de beleza. O ouvir *correto* que possibilitaria uma impressão adequada da obra ou uma surpresa é resultado do seguimento das regras nos jogos de linguagem em que o ouvinte está inserido. O contexto que possibilita esta compreensão nesta configuração está relacionado com a forma de vida adjacente a este jogo de linguagem.

Não há um paradigma na execução musical, mas há formas de se ouvir música que estão relacionadas com os próprios jogos de linguagem a que estão relacionados. Wittgenstein aponta que “a impressão que me provoca está relacionada com coisas no seu meio, como, por exemplo, com a existência da língua alemã e a sua entonação; mas isto significa com todo o âmbito dos nossos jogos de linguagem” (CV, p. 81). A compreensão da música e a maneira *correta* de se ouvir a música está imbricada com os hábitos decorrentes da contemplação da arte: “a minha compreensão pressupõe a minha familiaridade com conclusões, expressões de concordância, respostas” (CV, p. 82).

E Wittgenstein aplica seu próprio método baseado na repetição à música, trazendo à tona elementos que abordamos previamente, como podemos conferir ainda em CV: “em que medida é ela necessária [a repetição]? Bem, canta-o e verás que só a repetição lhe confere o seu extraordinário poder” (CV, p. 82) e ao aprofundar a questão novamente recorre à habitualidade da ação: “Não temos uma impressão de que já existe, na realidade, um modelo para este tema e que o tema apenas lhe aproxima, lhe corresponde, se esta parte for repetida?” (CV, p. 82) e conclui expurgando a noção tradicional platônica de paradigma: “Apesar de tudo, não *há* qualquer paradigma além do tema. E, contudo, *há*, de novo, um paradigma para além do tema: a saber, o ritmo da nossa linguagem, do nosso pensamento e do nosso sentir” (CV, p. 82). Ou seja, se há um paradigma, ele é parte da própria linguagem que a incorpora e nos apresenta um novo gesto.

Em Z também encontramos o pensamento previamente abordado na passagem: “pode dizer-se que compreender uma frase musical é também compreender uma linguagem” (Z 172), demonstrando como a questão esteve presente de forma constante nas reflexões de Wittgenstein. Um pouco adiante, em Z 175, o filósofo pontua: “não remeterá o tema para algo fora de si mesmo?” E responde na sequência: “sim. Mas

isto significa: - produz uma impressão em mim, relacionada com coisas no seu ambiente – por exemplo, com a nossa linguagem e suas entonações; portanto, com todo o campo do nosso jogo de linguagem” (Z 175).

Sobre a questão paradigmática, Chauviré aponta:

Emerge aqui um novo sentido da palavra “paradigma”, em Wittgenstein. O paradigma [...] nada tem a ver com o modelo transcendente, o ideal platônico anteriormente rejeitado. É um “paradigma” interno à nossa música, inscrito em nossos jogos de linguagem, próprio de nossa cultura, e que, por ser tão complexo e difícil de circunscrever como o entrelaçamento de nossos jogos de linguagem, não exerce por isso menor pressão sobre nossa maneira de executar um trecho de música ou sobre o fato de o compreendermos ou não (Chauviré, 1991, p. 119).

Acompanhando a exposição de Chauviré, compreendemos que diante da ausência de um dogma ou uma essência na forma de um paradigma a ser seguido, evidencia-se uma outra saída, uma alternativa que se distancia da forma lógica tractatiana, que não repousa engessada em uma verdade última, mas que em sua flexibilidade e arbitrariedade apresenta nuances de uma forma, outra, mas forma. Este outro “paradigma” encontra-se não mais adormecido em algum ponto externo cujo objetivo é nortear todas as possibilidades de se fazer música, mas encontra-se imbricado na própria forma de se fazer e ouvir música, que é variável, entrelaça-se com os próprios jogos de linguagem a que pertence.

Wittgenstein pontua que “uma cultura inteira está implícita, pois, nos jogos de linguagem. Ao descrever o gosto musical, vocês têm de explicar se crianças dão concertos, se mulheres os dão, ou apenas homens etc” (LC, p. 24). É o fator cultural que norteará as análises pertinentes a este contexto, é imerso nestas relações com a música, que algum paradigma se solidifica, pelo menos temporariamente. Wittgenstein ainda afirma que, “para ser claro, no que respeita a palavras estéticas, você tem de descrever modos de vida” (LC, p. 28), e ainda finaliza, “pode-se dizer que as regras da harmonia exprimem o modo como as pessoas desejavam ouvir soar os acordes; seus desejos se cristalizaram nelas [...]. Os maiores compositores escreveram em conformidade com elas”. A conformidade surge como uma proposta mais interessante que a do paradigma, pois relaciona-se com alguma arbitrariedade, apontando para a flexibilidade. Vemos,

nestes exemplos, a solidificação da relação entre formas de vida e modos de se ouvir música.

Da mesma forma que a resposta para a pergunta sobre o que é compreender uma frase musical não pode excluir os jogos de linguagem musicais, as regras e as formas de vida ali imbricadas, opera a resposta para a pergunta sobre o que é compreender uma frase. A forma de se ouvir, ou melhor, o *ouvir como* opera a partir da relação que o sujeito possui com a música. Ao aceitar jogar e seguir as regras em determinado contexto, o modo de se ouvir adequa-se a este cenário que vai se erigindo. Como vimos, esta participação exige uma atitude ativa do jogador, e a forma de ouvir de determinado modo caracteriza esta disposição para ação – disposicionalismo – relacionada com a apreciação estética musical.

A relação desta apreciação com a obra, assim como na linguagem e na arte, não é simplesmente causal, nós verificamos que nas IF a saída encontrada é adversa a uma explicação causal do tipo behaviorista. Assim como opera na linguagem, a compreensão é um aprendizado contínuo intrínseco às atividades relacionadas com os jogos de linguagem. Da mesma forma, a escuta musical não possui relação causal com a obra, afinal, as reações a esta obra também estão imbricadas em toda a complexa rede de elementos que constitui o jogo de linguagem em consideração.

Importante ressaltar que adotamos uma perspectiva pautada no relativismo cultural ao abordarmos as formas de vida (no plural) em Wittgenstein, pois consideramos a relevância da consideração ao tema do autor de que diferentes formas de representação podem ser compreendidas a partir do contexto de diferentes formas de vida. Glock (1998) pontua que há uma outra leitura (no singular) da forma de vida, em que esta é uma, ou seja, há apenas *uma* forma de vida para os seres humanos o que desencadeia em um naturalismo determinista. Compreendemos que a pluralidade é de fulcral importância para Wittgenstein em suas análises tardias, cujo exemplo que melhor ilustra este pensamento é o perspectivismo presente nos trechos finais das IF.

Wittgenstein, na parte II das IF aborda a noção de *ver aspectos*, uma análise que se baseia na pluralidade do aspecto visual, e que já denotava indícios na noção da contemplação *sub specie aeternitatis* do ainda jovem Wittgenstein. Esta noção conquista outros contornos nas IF, cujas inúmeras possibilidades de perspectiva nortearão a

contemplação de um mundo que não é mais unívoco e lógico, mas apresenta múltiplas nuances e possibilidades. Uma noção que envolve três importantes instâncias: pensar, imaginar e querer, como aponta Crespo (p. 263):

A perspectiva da arte é não só o caminho do pensamento, como a perspectiva correta e se, como se tem vindo aqui a propor, essa perspectiva ou visão está dependente da experiência de notar um aspecto, então trata-se igualmente de uma visão em que pensar, imaginar e querer estão igualmente presentes.

Este aspecto que se mostra diante de nós não possui, novamente, característica de causalidade, é um exercício do sujeito que está disposto a *ver* de determinada forma, logo, ele precisa querer ver de determinada forma. Wittgenstein diz que o conceito de aspecto aparenta com o conceito de imaginação justamente porque é possível imaginar algo, parar de imaginar algo e começar a imaginar outra coisa, logo ambos estão sujeitos à vontade, afinal, “alteramos a nossa impressão visual através de nossa atitude” (Z 205). Novamente temos aqui a evidência do disposicionalismo.

Eu consigo, com um exercício da vontade (querer), logo com uma disposição para ação, *ver* de determinada forma, *ver um aspecto*. De forma semelhante, podemos *ouvir aspectos* enquanto participantes de um jogo de linguagem em que a linguagem ali presente é a música. O combate à causalidade reside justamente na combinação destes elementos na experiência de se ouvir música, da mesma forma que “um poema produz em nós uma impressão quando o lemos” (Z 170). É na experiência que as impressões se manifestam, “mas estas adquirem significado apenas através do contexto em que estão inseridas: através da leitura deste poema, pela minha familiaridade com a sua linguagem métrica e inúmeras associações” (Z 170), afinal “a compreensão é efetuada pela explicação; mas também pelo exercício” (Z 186).

*Ouvir um aspecto* é uma atividade que está relacionada com o hábito. Não conseguir identificar o grave do contrabaixo em uma música é uma forma de ouvir música como tantas outras possíveis, mas, ao *ouvir este aspecto*, a experiência transforma-se, há o reconhecimento de um elemento musical que enriquece a contemplação da obra, é como se a música ganhasse vida, pois naquele jogo o grave possui uma função discreta, mas relevante. Nem todos identificam o grave de um contrabaixo em uma canção, pois

não foram *treinados* para tal, não aprenderam determinada técnica e por isso, não identificam todos os elementos de uma música. “Wittgenstein não separa experiência e linguagem e, pelo contrário, compreende a primeira a partir do uso particular da segunda” (MARQUES, 2012, p. 60). É com o hábito e treino que este aspecto se mostra para o ouvinte, não em uma relação causal, mas a partir da atitude deste ouvinte, ele precisa se dispor a ouvir atentamente a música e reconhecer os elementos ali presentes.

Este paralelo a que chamamos de *ouvir como* relaciona-se com a possibilidade que uma imagem apresenta em ser vista de distintos modos dependendo da concepção de quem a olha, como Wittgenstein aborda em RPP 27: “o fenômeno algo estranho de ver desta ou daquela maneira, aparece primeiramente quando alguém reconhece que a imagem ótica num sentido permanece idêntica, enquanto outra coisa, a que se poderia chamar “concepção”, pode modificar-se”.

Este é um ponto bastante importante que, simbolicamente, representa a mudança da própria concepção de Wittgenstein, já que a imagem não é mais vista como um modelo lógico do mundo, mas pode ser traduzida em diferentes aspectos decorrentes de diferentes conhecimentos e concepções humanas. Marques pontua a importância desta questão em relação à pluralidade antiessencialista: “a perspectiva correta consistirá em compreender a gênese do sentido a partir do uso diversificado, múltiplo da linguagem [...] pela qual se afasta qualquer visão essencialista” (MARQUES, 2012, p. 35-36). Da mesma maneira, o *ouvir corretamente* é uma perspectiva que não anula outras formas do ouvir, mas que está alinhada com as regras de determinado jogo, e diversos papéis podem ser atribuídos a estes jogadores, como um ouvinte casual, um ouvinte atento à música, um compositor.

É a experiência estética que possibilita descobrir os diversos aspectos, pois este *ver como* não é dependente da significação lógica dos objetos ou da representação dos objetos, mas está relacionada com a transformação no modo de ver. Da mesma maneira, o *ouvir como* também possibilita as diversas formas de se apreciar a arte sonora e pluraliza as possibilidades de relação do ouvinte com a música, pois também esta não mais está relacionada com atributos essencialistas. E aprender com a música e com a arte, para Wittgenstein, torna-se a saída para compreender a multiplicidade de aspectos que a existência possibilita, e esta contribui para a maior profundidade do próprio pensar,

afinal “apreciar música é uma manifestação da vida da humanidade” (CV, p. 106). Sobre este ponto, Crespo comenta:

E os músicos e os poetas ensinam, através da exercitação da imaginação, do pensamento e do olhar, a perceber a multiplicidade de aspectos que o mundo tem. E, a lembrar a estética kantiana, a experiência estética com o mundo alarga o campo do pensamento. (CRESPO, p. 267)

Tal passagem denota o caráter transformador da música. É a música que representa a multiplicidade de aspectos que o mundo possui, por este motivo ela se mostra como a metáfora ideal para compreender a linguagem na dinâmica pós-TLP, uma dinâmica que valoriza os múltiplos olhares para o mundo.

A única saída, entretanto, para compreender a música e para *ouvir aspectos* pertinentes à música é a prática. É aprender determinadas técnicas e reconhecê-las imbricadas nos jogos de linguagem musical. A compreensão da música, inclusive, não apresenta instâncias internas para Wittgenstein, e mostra-se como mais um fator elucidativo na relação entre compreender uma música e uma frase, supracitado nesta tese.

Wittgenstein assume que a compreensão da música se aproxima muito mais de um gesto (CV 104). Entendemos que o filósofo aqui aborda o elemento de externalização relacionado com a compreensão, o que naturalmente se conecta com a crítica da linguagem privada proposta pelo filósofo e abordada nas passagens 243-315 das IF.

Wittgenstein nomeará uma linguagem privada aquela que está relacionada com sensações imediatas de modo que apenas aquele que sente compreende aquilo que diz. Na passagem 243, Wittgenstein nos convida a imaginar uma linguagem privada, interna, não uma traduzível para a linguagem ordinária, como um monólogo, mas uma reconhecível somente para aquele que a fala, modelo que o filósofo chamará de uma “ficção gramatical” (IF 307). Como pontua Faustino (1995, p. 40), “o que desperta interesse pela “linguagem privada” é tão somente a possível garantia da privacidade dos significados dos seus sinais [...] como se a linguagem de alguma forma pudesse [...] ser o espelho de uma ontologia que lhe corresponde”. Este é naturalmente um apontamento

que questiona não só o significado como algo representacional, decorrente do referencialismo, como a própria premissa cartesiana de distinção entre o interior e o exterior, ambos relacionados a uma perspectiva mentalista.

O filósofo austríaco propõe uma investigação pautada pela externalização ao invés de insistir na busca por uma explicação do significado pautado em uma ontologia psíquica embasada em objetos internos. E sobre este ponto, Marques considera:

Mas a posição de Wittgenstein não é behaviorista pelo simples fato de que o outro e as suas manifestações são necessariamente interpretáveis holisticamente. Ele é uma unidade viva, ainda que essa unidade, a que chamaremos de alma, se *exprima* sempre fisicamente ou fenomenologicamente. A alma a que aqui nos referimos não será uma entidade que possamos caracterizar, localizar, nem mesmo perceber para além de expressões (linguísticas ou outras) do sujeito. Ela não está para além das manifestações de vida, mas é a unidade e a totalização destas (MARQUES, 2012, p. 100).

O que Marques esclarece é que a tradicional visão solipsista, que concebe o eu como absoluto da existência, e que origina o pensamento pautado na primeira pessoa não se sustenta sob a crítica wittgensteiniana. O que verificamos é uma solução convergente para a terceira pessoa.

Se em vez de “eu tenho uma dor” se disser “acontece uma dor em mim”, ter-se-á realizado uma mudança de perspectiva, suficiente pelo menos para afastar a opacidade e a distorção próprias de um “eu” que não deve aparecer como ponto metafísico central. Perder-se-á, é verdade, a interioridade, mas ganhar-se-á (do ponto de vista verificacionista) uma maior verdade na aplicação da linguagem (a qual sofre sempre de limitações próprias da sua qualidade fisicalista) a essa realidade e ganha-se sobretudo uma espécie de univocidade que um “eu” psicológico ou metafísico não permitiriam. É que a exterioridade terá aí a condição da sua verificabilidade.

A exterioridade torna-se, então, para Wittgenstein, atributo essencial para a significação, evidenciando mais um fator de aproximação entre a compreensão de uma melodia e de uma frase. Wittgenstein reconhece na música formas de compreensão que exemplificam o caráter externo dela.

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 (CV, p. 105).

No mesmo trecho, além de abordar estes elementos de exteriorização na contemplação musical, o que se consolida como atributos pragmáticos, Wittgenstein também exemplifica o que denominamos de *ouvir aspectos*: “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” (CV, p. 105).

E ainda, Wittgenstein pontua como a compreensão de um tema em particular está relacionada com um contexto maior: “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” (CV, p. 105). Ou seja, assim como Wittgenstein afirma em IF 199 que “compreender uma frase significa compreender uma língua. Compreender uma língua significa dominar uma técnica”, compreender um tema musical significa compreender música em geral e compreender música significa compreender uma técnica, afinal, compreender uma melodia e compreender uma frase possui mais similaridades do que possamos imaginar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Wittgenstein, em diferentes textos de sua retomada filosófica após 1929, relacionou a compreensão da música com a compreensão da linguagem. Investigamos não só as motivações para tal, como sustentamos estas relações buscando evidências que o filósofo não explorou em seus escritos.

Antes desta abordagem, porém, verificamos que a música já era pensada em seus primeiros materiais, tanto naqueles que acabaram compondo os NB, quanto em sua obra seminal, o TLP. E neste cenário também nos debruçamos.

Em nosso itinerário, partimos então do contexto cultural em que Wittgenstein teve seus primeiros contatos com diversas correntes intelectuais, denominado *Viena fin de siècle*. Compreendemos como algumas das figuras e teses ali presentes se manifestam em seus primeiros escritos e propusemos algumas perspectivas estéticas advindas deste cenário que influenciariam algumas concepções de nosso filósofo em seu primeiro trabalho. Reconhecemos que o TLP é o produto de leituras e preocupações plurais, e que a estética ocupa uma posição privilegiada no pensamento de Wittgenstein desde o início de sua trajetória, pontuamos também que esta está relacionada ao silêncio no livro não por sua irrelevância, mas, pelo contrário, por sua grande importância, nada deveria ser dito sobre ela. Realizamos, também, com o intuito de uma contextualização mais contundente, uma abordagem preliminar da música em Wittgenstein, a partir de apontamentos que o filósofo realizou sobre músicas e compositores presentes em CV.

No TLP, realizamos a abordagem da relação da música com a linguagem, de fato, buscando tanto esclarecer as relações que o filósofo realiza entre ambas na obra, quanto a partir dessas reflexões expandir a possibilidade de se pensar a música com as teses tractatianas de fundo. Neste primeiro momento, já se torna evidente a importância da forma para Wittgenstein que busca propor a forma geral da proposição. Sendo assim, a filosofia presente no livro inaugural do autor é pautada em uma espécie de formalismo que muito se assemelha com o formalismo musical. Wittgenstein, inclusive, aproxima a música da linguagem na obra, buscando elucidar alguns pontos fulcrais nas teses ali

presentes, inclusive na denominada teoria pictórica da linguagem, fundamental para o *Tractatus*.

A fecunda possibilidade de se pensar a música a partir da perspectiva tractatiana, principalmente a partir da lógica ali proposta, encontra no inefável, em um primeiro momento, um obstáculo. Demonstramos que a tese da inefabilidade presente na obra, entretanto, apresenta fecundo diálogo com a concepção de Jankélévitch sobre a música (que se relaciona com o inefável, para o filósofo francês). Esta é uma saída para, além do formalismo tractatiano, pensar a música em sua ipseidade, em uma outra perspectiva a partir da mesma obra, ausente de forma.

A ausência de forma, entretanto, também apresenta suas dificuldades metodológicas. E, seguindo a trajetória reflexiva de Wittgenstein, propusemos uma análise da música pautada na arquitetura da significação defendida nas IF. Do mesmo modo como realizamos com o TLP, buscamos compreender como a música se apresenta na obra (e também em outros escritos contemporâneos de Wittgenstein) e analisamos as possibilidades de se pensar a música a partir das noções presentes no livro, em especial às de jogos de linguagem, semelhanças de família, seguimento de regras, formas de vida e ver aspectos. Abordamos, inclusive, as instâncias estéticas decorrentes da obra, objetivando uma compreensão maior da relação das IF com as artes, para depois realizar uma abordagem da música pautada na obra.

Ao abordarmos a música em sintonia com as IF verificamos que, assim como na linguagem, não poderíamos pensar em um paradigma calcado em alguma essência ou seguindo uma premissa dogmática. A proposta é um outro tipo de paradigma, interno, que se forma a partir das próprias ações dos jogadores e das regras que vão sendo constituídas e seguidas nestes jogos, uma conformidade.

A noção de algo generalista e imutável que se apresentava no TLP não possui mais amparo na nova maneira de pensar em Wittgenstein, e, por este motivo, o filósofo compara a compreensão da linguagem com a da música. Na filosofia tardia de Wittgenstein, a música não pode ser pensada através de um formalismo que a distancia das diferentes formas de se apreciar melodias, das formas de vida em que as pessoas que a ouvem estão imersas. A linguagem opera da mesma maneira.

Em todo nosso trabalho, evidenciou-se a importância de se pensar alguma estrutura para Wittgenstein, que em seus textos primeiros encontra aporte na tese da forma lógica e que posteriormente, de maneira mais plural e arbitrária, abarca alguma possibilidade de estrutura na noção de formas de vida, que mesmo em sua possibilidade de multiplicidade, embasa determinadas regras nos jogos ali pertinentes.

Nossa análise musical baseou-se nestas diferentes noções de formas que o filósofo apresentou, partindo de uma relação com a tautologia e migrando para o que denominamos de *ouvir aspectos*, uma consequência do que abordamos previamente como modos de ouvir e *ouvir corretamente*, uma proposta que considera a relevância das diferentes experiências de diferentes pessoas, e como essas diferentes pessoas se relacionam subjetivamente com a música a partir de papéis distintos que representam no jogo de ouvir música.

A relação do ouvinte com a música, ou melhor, a compreensão que o ouvinte apresenta da música não está calcada em atributos internos, mas em externalizações, que Wittgenstein chama de gestos. Este é mais um argumento que sustentamos para a compreensão da relação que Wittgenstein tece da música com a linguagem, em especial aqui, a recusa do solipsismo em prol de uma crítica da linguagem privada pautada na externalização.

Durante o trabalho, além de esclarecermos o que significa os apontamentos de Wittgenstein relacionando a linguagem com a música, sustentamos a tese de que é possível se pensar a música a partir da filosofia de Wittgenstein, levando em consideração as distintas noções que a forma adquire durante seu percurso intelectual (assim como a ausência de forma sob a alcunha da inefabilidade). Comprovamos, desta maneira, a possibilidade de se pensar a obra de Wittgenstein como unidade, tendo como fio condutor a música, afinal, a relação entre linguagem e música é presente em todo itinerário reflexivo do filósofo, que utiliza desta relação para tangibilizar a própria compreensão da linguagem e do significado.

A relação entre linguagem e música se solidifica, no pensamento maduro de Wittgenstein, a partir do processo de compreensão, não mais pautado na referencialidade, mas na relação com os elementos inerentes aos jogos em que são jogados. Tais jogos proporcionam diferentes modos de se ouvir música, e a compreensão

decorrente destes jogos não possui atributos internos, mas é pautada na externalização. Evidencia-se também a importância do caráter relacional na filosofia de Wittgenstein, tanto na função representacionista tractatiana, quanto na metáfora com a caixa de ferramentas, posteriormente, mas também, inclusive, na construção relacional que Wittgenstein faz com a música e a linguagem durante todo o seu percurso epistemológico.

A música só não constitui um paradigma, pois à filosofia anticonceitualista wittgensteiniana não caberia tal atributo. No entanto, sustentamos que a arte sonora acompanha o próprio itinerário reflexivo do filósofo, tanto na busca por uma essência, quanto na condição representativa daquilo que transcende os limites da lógica erigida pelo TLP. E a música, por excelência, conecta-se ao inefável. Logo, pensar a música a partir da forma lógica é possível, como demonstramos, mas também é insuportável enclausurá-la em algum formalismo, a saída seria o silêncio, não um silêncio passivo, mas um silêncio construtivo, um silêncio que assim é justamente por exceder os limites da lógica.

A saída para este impasse, entre uma essência e o nada dizer, seria pensar a música a partir de algo como que uma terceira via, uma nova chave, apropriando-se de um termo de Langer (2004), em que nem impera o caráter designativo, nem o silêncio, mas a pluralidade pautada em um perspectivismo, em uma arquitetura da significação flexibilizada pelas diferentes formas de vida. No entanto, esta terceira abordagem não exclui as duas anteriores, a partir do momento em que aplicamos a própria metodologia wittgensteiniana ao analisar o mesmo objeto sob diferentes aspectos, e é exatamente esta possibilidade perspectivista que foi valorizada neste trabalho.

## REFERÊNCIAS

- ALPERSON, P. **Estética**. São Paulo: Paulus, 2008.
- ALMEIDA, J. R. L. **A singularidade das investigações filosóficas de wittgenstein: fisiognomia do texto**. Campinas: Editora Unicamp: 2015.
- BAKER, G.; HACKER, P. M. S. **Wittgenstein: meaning and understanding**. Chicago: The Univesity Chicago Press, 1985
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: Hucitec, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Language, sense and nonsense**. Oxford: Basil Blackwell, 1984.
- BOUVERESSE, J. **Wittgenstein y la estética**. Valencia: Universitat de València, 1993.
- BUCHHOLZ, Kai. **Compreender Wittgenstein**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.
- CADEU DE OLIVEIRA, Ronaldo. A música de Arnold Schoenberg e suas ressonâncias na filosofia de Ludwig Wittgenstein. **E-hum Revista Científica das áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte**, Belo Horizonte: vol. 9, n. 1, p. 63-72, janeiro - julho, 2016.
- CHAUVIRÉ, Christiane. Compreende la musique chez Wittgenstein. **Critique**, v. 42, p. 1159-1181, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Le moment anthropologique**. Paris: Editions Kimé, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- PLATÃO. **Crátilo** ou sobre a correção dos nomes. São Paulo: Editora Paulus, 2014.
- COLLINGWOOD, R. G. **The principles of Art**. Oxford: Oxford University Press, 1938.
- CRESPO, Nuno. **A estética em Wittgenstein**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2011.
- CUNHA, João Geraldo Martins da. Estudo sobre algumas notas de Wittgenstein. **Revista Estudos Filosóficos**, São João del Rei: n.2, p. 1-27, 2009.
- DAHLAHUS, C. **Die Idee der absoluten musik**. Kassel: Barenreiter, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Estética musical**. Lisboa: Edições 70, 1991.
- DISTASO, Leonardo V. **Estetica e diferenza in Wittgenstein**. Roma: Carocci, 1999.
- DORFLES, Gillo. **La estética del mito**. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1967.

- DRURY, M. Some notes on conversation with Wittgenstein. In: RHEES, R. (ed.) **Recollections of Wittgenstein**. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- DUFRENNE, M. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FAUSTINO, S. **Wittgenstein: o eu e sua gramática**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- FARAGO, F. **Compreender Kierkegaard**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- FLOWERS, F. A.; GROUND, I. **Portraits of Wittgenstein**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2015.
- FINCH, H. L. R. **Wittgenstein: the later Philosophy**: an exposition of the “philosophical investigations”. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1977.
- GEBAUER, G. **O pensamento antropológico de Wittgenstein**. São Paulo: Loyola, 2013.
- GLOCK, Hans J. **Dicionário Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- GOEHR, A. Schoenberg and Kraus: The idea behind the music. **Music Analysis**, London: v.4, n.1/2, p. 59-71, março - julho, 1985.
- GONTIJO, Clóvis S. **Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável**. São Paulo: Edições Loyola, 2017.
- GROUT, D; PALISCA, C. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.
- HAACK, S. **Filosofia das lógicas**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- HALLER, R. **Wittgenstein e a filosofia austríaca: questões**. São Paulo: Edusp, 1990.
- HADOT, Pierre. **Wittgenstein e os limites da linguagem**. São Paulo: É Realizações Ed., 2014.
- HAGBERG, G. L. **Art as language**. Wittgenstein, meaning and aesthetic theory. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Lisboa: Edições 70, 1994.
- HARDWICK, C. **Language learning in Wittgenstein’s later philosophy**. Paris: Mouton the Hague, 1971.
- HEBECHE, Luiz. **A filosofia sub specie grammaticae: curso sobre Wittgenstein**. Florianópolis: edUFSC, 2016.
- JANIK, A. **Essays on Wittgenstein and Weininger**. Amsterdã: Rodopi, 1985.
- JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen. **A Viena de Wittgenstein: A Viena dos Habsburgos antes da I Guerra Mundial e as fascinantes pessoas que a compunham: Sigmund Freud,**

- Gustav Klimt, Adolph Loos, Oskar Kokoschka, Arnold Schonberg e Ludwig Wittgenstein, um dos mais importantes filósofos do século. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- JANKÉLEVITCH, V. **A música e o inefável**. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- \_\_\_\_\_. **La musique et l'ineffable**. Paris: Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien**. La manière et l'occasion. Paris: Seuil, 1980.
- KADURI, Yael. Wittgenstein and Haydn on understanding music. **Contemporary Aesthetics**. Castine: v. 4, 2006.
- KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- KOVADLOFF, S. **O silêncio primordial: ensaios**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1993.
- LACOSTE, J. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LANGER, S. **Feeling and form**. Nova York: Scribner's, 1953.
- \_\_\_\_\_. **Filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MAMMÌ, L. **A fugitiva**. Ensaios sobre a música. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MARQUES, Antônio. **O interior: linguagem e mente em Wittgenstein**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- MARTÍNEZ, Horacio Lujan. **Linguagem e práxis: uma introdução à leitura do "segundo" Wittgenstein**. Toledo: GFM Gráfica & Editora, 2010.
- MED, B. **Teoria da música**. São Paulo: Musimed, 1996.
- MELO, Adelio. Pragmatismo, pluralismo e jogos de linguagem em Wittgenstein. **Revista da Faculdade de Letras: Filosofia**, Porto: v. 08, 1991, p.57-84.
- MONK, R. **Wittgenstein: o dever do gênio**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.
- MONK, Ray. **Ludwig Wittgenstein**. The duty of genius. Londres: Penguin Books, 1990.
- MORENO, A. R. **Wittgenstein: através das imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- MORENO, A. R. Wittgenstein e os valores: do solipsismo à intersubjetividade. **Natureza humana** 3(2): 233-288, jul.-dez. 2001.
- MULHALL, S. **Wittgenstein's private language: grammar, nonsense, and imagination in Philosophical Investigations**, 243-315. Oxford: Oxford University Press, 2008.



- NIRO, Piero. **Ludwig Wittgenstein e la musica**: Osservazioni filosofiche e riflessioni estetiche sul linguaggio musicali negli scritti di Ludwig Wittgenstein. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2008
- NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. **O caso Wagner**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- OLIVEIRA, Manfredo A. de. **Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- ORDÓÑES, Vicente. Brahms's Music in Ludwig Wittgenstein's Philosophy. **Pensamiento y cultura**. Bogotá: v. 17, n. 1, p. 73-94, 2014.
- PERUZZO JÚNIOR, Léo. **Wittgenstein**: o interior numa concepção pragmática. Curitiba: CRV, 2011.
- \_\_\_\_\_. O conceito de lebensform (formas de vida) na filosofia de Wittgenstein. **Ítaca**. Rio de Janeiro: v. 17, p. 73-85, 2011.
- RIDLEY, Aaron. **The philosophy of music**: Theme and variations. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- RUSSELL, B; WHITEHEAD, N. **Principia Mathematica**. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.
- SALLES, João Carlos. Filosofia e terapia em Wittgenstein. **Analytica**, v.9, n.2, p. 87 – 114, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O Retrato do vermelho e outros ensaios**. Salvador: Quarteto, 2006.
- SAUSSURE, F. **Curso Geral de Linguística**. São Paulo: Cultrix, 2008.
- SCHAFFER, M. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- SCHMITZ, F. **O círculo de Viena**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2019.
- SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do Belo**. São Paulo: Unesp, 2011.
- SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siécle**: política e cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCHROEDER, Severin. Wittgenstein and aesthetics. **A companion to Wittgenstein**. John Wiley & Sons, 2017.
- SCRUTON, R. **Arte e imaginação**. Um estudo em filosofia da mente. São Paulo: É Realizações, 2017.
- \_\_\_\_\_. Understanding Music, in **The Aesthetic Understanding**. Londres, Methuen, 1997.

- \_\_\_\_\_. **Beleza**. São Paulo: É Realizações, 2013.
- SIMÕES, Eduardo. **Wittgenstein e o problema da verdade**. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008.
- SOULEZ, A. Schoenberg pensador da forma: música e filosofia. **Discurso**, n. 37, p. 281-323, 2007.
- STEGMÜLLER, W. **A filosofia contemporânea: introdução crítica**. São Paulo: E. P. U., 1977
- SZABADOS, B. **Wittgenstein as philosophical tone-poet**. Amsterdã: Editions Rodopi, 2014.
- TILGHMAN, B. R. **Wittgenstein, ethics and aesthetics**. The view from eternity. Nova York: Sunny Press, 1991.
- VALCÁRCEL, A. **Ética contra estética**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- VALLE, B. **Wittgenstein: a forma do silêncio e a forma da palavra**. Curitiba: Champagnat, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Cultura e cotidiano: variações a partir de Investigações Filosóficas de Ludwig Wittgenstein. Wittgenstein em Retrospectiva**. Florianópolis: UFSC, 2012.
- VIDEIRA, M. Eduard Hanslick e o belo musical. **Discurso**, n. 37, p. 149-166, 2007.
- VITALE, M. Karl Kraus lettore di Schopenhauer. **Revista Voluntas**, v.3, n. 1 e 2, p. 187-194, p. 2012.
- WAISSMAN, F. **The open texture of analitic philosophy**. Londres: Palgrave Mcmillan, 2019.
- WEITZ, M. O papel da teoria na estética. Tradução de Célia Teixeira. Artigo originalmente publicado em **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 15, p. 27-35, 1953.
- WEILER, G. **Mauthner's critique of language**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre as cores**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Aulas e conversas sobre estética, psicologia e fé religiosa**. Lisboa: Cotovia, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Cultura e valor**. Lisboa: Edições 70, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Fichas (ZETTEL)**. Lisboa: Edições 70, 1981.

- \_\_\_\_\_. **Gramática filosófica**. São Paulo: Loyola, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Investigações filosóficas**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Last writings on the Philosophy of Psychology**. Oxford: Blackwell, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O livro azul**. Lisboa: Edições 70, 1992.
- \_\_\_\_\_. **O livro castanho**. Lisboa: Edições 70, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Remarks on the Philosophy of Psychology**. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Tractatus logico-philosophicus**. São Paulo: EDUSP, 1993.
- ZILLES, Urbano. **O racional e o místico em Wittgenstein**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 1984.