

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

EDIMAR INOCÊNCIO BRÍGIDO

**O DESLOCAMENTO DO OLHAR *SUB SPECIE AETERNI* PARA A ATIVIDADE DE
VER ASPECTOS: O MOTIVO ESTÉTICO EM WITTGENSTEIN**

CURITIBA
2013

EDIMAR INOCÊNCIO BRÍGIDO

**O DESLOCAMENTO DO OLHAR *SUB SPECIE AETERNI* PARA A ATIVIDADE DE
VER ASPECTOS: O MOTIVO ESTÉTICO EM WITTGENSTEIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Bortolo Valle

**CURITIBA
2013**

Dados da Catalogação na Publicação
Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR
Biblioteca Central

B856d Brígido, Edimar Inocêncio
2013 O deslocamento do olhar *sub specie aeterni* para a atividade de ver aspectos : o motivo estético em Wittgenstein / Edimar Inocêncio Brígido ; orientador, Bortolo Valle. – 2013.
132 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná,
Curitiba, 2013
Bibliografia: f. 127-132

1. Wittgenstein, Ludwig, 1889-1951 - Estética. 2. Linguagem e línguas -
Filosofia. I. Valle, Bortolo. II. Pontifícia Universidade Católica do Paraná.
Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

CDD 20. ed. – 100

EDIMAR INOCÊNCIO BRÍGIDO

**O DESLOCAMENTO DO OLHAR *SUB SPECIE AETERNI* PARA A ATIVIDADE DE
VER ASPECTOS: O MOTIVO ESTÉTICO EM WITTGENSTEIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Escola de Humanidades, da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

COMISSÃO EXAMINADORA

Professor Dr. Bortolo Valle
Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUCPR

Professor Dr. Kleber Bez Birolo Candiotto
Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUCPR

Professor Dr. Arturo Fatturi
Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Cidade, 24 de outubro de 2013.

À mulher mais linda que já conheci:
Conceição Bento de Lima.

AGRADECIMENTOS

Uma palavra de estima e reconhecimento a todos aqueles que contribuíram, de forma direta ou indireta, com esta pesquisa. Agradeço a todas as conversas filosóficas sobre Wittgenstein, a todos que me forneceram informações e dados bibliográficos importantes: muito obrigado!

Agradeço aos professores doutores Jelson Roberto de Oliveira e Kleber Bez Birolo Candioto, por terem aceitado compor a banca de qualificação. Obrigado pelas contribuições e apontamentos que tornaram este trabalho melhor.

O mesmo agradecimento é devido aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUCPR pelas inúmeras aulas e conversas. Cada qual, a sua maneira, tem parte nesta pesquisa.

Meu agradecimento especial ao Professor Doutor Bortolo Valle por ter orientado a minha dissertação e ter acreditado nesse projeto desde o primeiro momento. Sem a sua crítica contundente, sem as suas sugestões metódicas e pontuais, este trabalho teria sido inteiramente outro.

O menino canta, canta
Uma canção que não tem sentido
Como não tem sentido o vento
Nem a minha nem a tua vida...
(Mário Quintana, *Canção de Beira de estrada*)

RESUMO

A questão estética figura entre os elementos menos estudados no pensamento wittgensteiniano. Porém, estudos recentes apontam a importância da temática para uma correta interpretação da atividade filosófica de Wittgenstein. Esta pesquisa disserta sobre o espaço que a estética ocupa no conjunto da obra do autor, destacando o deslocamento que a questão sofreu no decurso entre o *Tractatus Logico-Philosophicus* e as *Investigações Filosóficas*. No *Tractatus* a estética surge indiretamente e rompe de maneira surpreendente dentro do aforismo 6.421, em seguida a única coisa que resta é o silêncio. Ainda assim, aproximando esta leitura à dos *Diários*, é possível estabelecer relações e compreender qual seja o espaço que a estética ocupa neste primeiro momento. É desta confluência (entre *Tractatus* e *Diários*) que a questão estética recebe luz. Nestes primeiros escritos, quando Wittgenstein emprega o termo estética, está se referindo a um específico modo de olhar. Trata-se de ver e de contemplar o mundo como uma verdadeira obra de arte. Segundo o autor, só é possível ver o mundo como obra de arte se ele for visto *sub specie aeterni*. Trata-se de captar o mundo a partir do exterior, fora do tempo e do espaço, o que possibilita uma transformação na maneira de ver. É assim o mundo do homem feliz. Em um segundo momento, nos últimos escritos, tanto nas *Investigações* quanto em *Cultura e Valor*, é possível perceber uma mudança de perspectiva. Nestes textos, Wittgenstein sugere que a experiência de valor deixa de ser caracterizada por um afastamento do mundo, tornando-se agora o próprio mundo onde a vida acontece. Assim, a compreensão da contemplação estética reside nas expressões estéticas realizadas nos jogos de linguagem que os homens jogam. No contexto da arte, um gesto, uma ação ou uma expressão facial é entendida como descrição de uma impressão ocasionada pela contemplação artística: o que está em causa aqui são os aspectos, ou seja, a atividade de *ver aspectos*. Estes dois momentos da filosofia de Wittgenstein têm como pano de fundo o diagnóstico da crise cultural característica da época, bem como a crítica de Wittgenstein à tentativa de criar uma teoria estética pautada por critérios de causalidade. É neste cenário que Wittgenstein aproxima a investigação estética da investigação filosófica e mostra o quanto uma investigação estética é importante para toda a filosofia, concluindo que a filosofia só deveria poder ser poesia.

Palavras-chave: Estética. Olhar. *Sub specie aeterni*. Gesto. Aspectos. Atividade.

ABSTRACT

The question of aesthetic is among the least studied elements in Wittgensteinian thought. Nevertheless, recent studies point to the importance of this theme for a correct interpretation of Wittgenstein's philosophical activity. This research examines the space which the aesthetic occupies in the collected works of the author, highlighting the displacement the question suffered between the *Tractatus Logico-Philosophicus* and *Philosophical Investigations*. In the *Tractatus* aesthetics arises indirectly and breaks in a surprising way within aphorism 6,421, after which the only thing left is silence. Nonetheless, comparing this reading with that of the *Diaries*, it is possible to establish relationships and understand the space that the aesthetic occupies in this first moment. It is from this confluence (between *Tractatus* and *Diaries*) that the aesthetic comes to light. In these early writings, when Wittgenstein uses the term aesthetic, he is referring to a specific way of looking. It is to see and contemplate the world as a true work of art. According to the author, you can only see the world as a work of art if it is seen *sub specie aeterni*. This involves capturing the world from the outside, outside of time and space, which enables a transformation in the way of seeing. Thus is the world of the happy man. In a second moment, in his later writings, both in *Investigations* and in *Culture and Value*, it is possible to notice a change of perspective. In these texts Wittgenstein suggests that the experience of value is no longer characterized by distancing oneself from the world, rather by becoming the very world where life takes place. Thus, the understanding of aesthetic contemplation lies in the aesthetic expressions made in the language games that men play. In the context of art, a gesture, an action or a facial expression is understood as a description of an impression caused by artistic contemplation: at issue here are the aspects, that is, the activity of seeing aspects. These two moments of Wittgenstein's philosophy have as a backdrop the diagnosis of cultural crisis characteristic of the era, as well as Wittgenstein's criticism of the attempt to create an aesthetic theory guided by criteria of causality. It is in this scenario that Wittgenstein approaches the aesthetic investigation of philosophical inquiry and shows how aesthetic investigation is important for all philosophy, concluding that philosophy should only be able to be poetry.

Key-words: Aesthetic, Look, Sub specie aeterni, gesture, aspects, activity

LISTA DE ABREVIATURAS**Obras de Wittgenstein:**

CE	Conferência sobre ética
VB	Cultura e Valor
D 1914-16	Diários 1914-1916
EPR	Estética, psicologia e religião
Z	Fichas
IF	Investigações Filosóficas
BB	Livro Azul
BrB	Livro Marrom
TLP	Tractatus lógico-philosophicus
UEFP	Últimos escritos sobre a filosofia da psicologia I e II

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 ENTRE A DECADÊNCIA E O PROGRESSO.....	17
1.1 MELHORAR A SI MESMO.....	19
1.1.1 Sobre o progresso.....	22
1.1.2 Wittgenstein e as artes em particular.....	26
1.1.3 A arquitetura como atividade do <i>mostrar</i>.....	32
1.2 WITTGENSTEIN E O ANTIESSENCIALISMO ESTÉTICO.....	36
1.3 CRÍTICAS À TRADIÇÃO FILOSÓFICA.....	42
1.3.1 O movimento do pensar autônomo.....	45
1.4 AFORISMO – O ESTILO WITTGENSTEIN.....	48
2 TRACTATUS E INVESTIGAÇÕES: A FILOSOFIA WITTGENSTEINIANA COMO PRESSUPOSTO PARA A ANÁLISE DO MOTIVO ESTÉTICO.....	56
2.1 A FILOSOFIA DOS PRIMEIROS ESCRITOS.....	59
2.2 ÉTICA E ESTÉTICA: ANÁLISE DE UM POSSÍVEL PARADOXO NA FILOSOFIA DE WITTGENSTEIN.....	71
2.2.1 A estética no <i>Tractatus</i>.....	82
2.3 A FILOSOFIA DOS ÚLTIMOS ESCRITOS: UMA NOVA PERSPECTIVA ESTÉTICA.....	84
2.4 A ATIVIDADE DE VER ASPECTOS.....	91
2.4.1 Um novo paradigma na análise dos juízos estéticos.....	93
2.4.2 Os jogos e a impossibilidade de uma ciência da estética.....	96
3 A DIMENSÃO DO ASSOMBRO.....	100
3.1 A ARTE É SEU PRÓPRIO PARADIGMA.....	101

3.1.1 A convergência entre investigação estética e investigação filosófica.....	107
3.1.2 Encontrar a paz.....	111
3.2 A FILOSOFIA COMO UMA COMPOSIÇÃO POÉTICA.....	113
3.2.1 A leitura de um poema é uma ação.....	117
3.2.2 As exigências para ler Wittgenstein e para ler um poema.....	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS.....	127

INTRODUÇÃO

Poucos temas do pensamento wittgensteiniano granjearam tão pouca estima como a questão estética. A análise feita por Hans-Johann Glock reuniu bem a opinião de boa parte dos testamentários e comentadores de Wittgenstein: “a estética não figurava entre os interesses filosóficos centrais de Wittgenstein; em sua vida, entretanto, a arte, em especial a música, ocupou um lugar de primeira grandeza” (GLOCK, 1998, p. 139). Se se levar em consideração as afirmações de Glock, a estética só ocuparia um centro de interesse periférico ou acessório na obra do autor vienense, uma vez que ela é citada apenas uma única vez na única obra publicada em vida por Wittgenstein, o *Tractatus Logico-Philosophicus*. Mesmo mantendo uma relação profunda com a arte¹, grande parte da crítica se limitou a identificar Wittgenstein como sendo o pioneiro de um antiessencialismo estético e artístico.

Contudo, as observações de Wittgenstein sobre arte e estética encontram-se disseminadas em diversos lugares de sua obra, entre os quais cabe destacar: algumas notas em seu *Caderno de Notas* de 1914-1916; as seções finais do *Tractatus* (1921); o texto escrito em inglês em 1929, conhecido como *Conferência sobre ética*; as aulas que ministrou sobre estética em Cambridge no ano de 1938; a parte II das *Investigações Filosóficas* (1954). Esses materiais formam um conjunto revelador e importante de notas compreendidas entre os anos de 1914 e 1951, das quais grande parte fora editada em 1980, por G.H.von Wright, com o título de *Cultura e Valor*.

A compilação de notas esparsas de Wittgenstein por G. H. von Wright permite avançar e analisar mais profundamente o papel da estética na obra do autor. Permite principalmente que se faça uma revisão sobre a proposição 6.421 do *Tractatus*, que identifica Ética e Estética. *Cultura e Valor* contém numerosas observações sobre a obra de alguns poetas, escritores e músicos. Tais observações mostram muito mais um esteta consciente a explicar as razões de suas preferências, do que um teórico da arte. Evidentemente que não se encontra lá nada que contradiga o antiessencialismo artístico que lhe é atribuído. No entanto, é necessário

¹ Entre outros elementos, sabemos que o filósofo projetou a casa de sua irmã em um estilo modernista, que criou um prêmio de poesia e que, além disso, mantinha uma intensa relação com a música, para a qual parecia especialmente capacitado e com a qual estava familiarizado desde sua infância pelo patrocínio familiar e pelo entorno cultural de uma Viena de fim de século.

considerar que Wittgenstein não é somente um amante das artes, mas antes, é um crítico que funda seus julgamentos, quando apropriado, sobre considerações filosóficas. Será possível então identificar Wittgenstein como um esteta sem estética?

A obra de Wittgenstein tem produzido inúmeros trabalhos a respeito de suas preocupações com a Lógica e, em número menor, mas não menos significativo, de suas preocupações sobre a Ética. Sobre o tema da Estética, no entanto, há uma lacuna que começa a ser preenchida somente com estudos atuais. Esta investigação se inscreve no contexto mais amplo de tais estudos que procuram retomar a força expressiva do ponto de vista estético de certas expressões como: *comparação, associação, analogias, exemplos, metáforas, conexões, repetições, transições, redundâncias, contextualizações, convite para dispensar atenção a este ou aquele elemento, convite para interpretar alguns elementos a partir de outros* ou ainda *recontextualização*.

O norte que orienta este trabalho é a ideia de que não é possível negligenciar, na filosofia de Wittgenstein, os aspectos estéticos; ou seja, que a estética não pode ser considerada um tema secundário ou de menor importância no conjunto da obra do autor. A proposição tractariana de que *Ética e Estética são um* é reveladora de que a Estética se mostra como um tema fundamental. A estética não só é central a todo pensamento de Wittgenstein, como percorre a totalidade da sua atividade filosófica, elemento que contribui para desvendar a enigmática (e polêmica) afirmação de Wittgenstein de que a filosofia só deveria ser poesia e que, na realidade, só as questões estéticas e conceituais o cativam.

A recorrência com que Wittgenstein tratava dos problemas relacionados com a arte e a estética nos escritos² e nas últimas aulas indica que ele concebia importante a elucidação de tais problemas e esse trabalho consistia por si mesmo uma atividade filosófica. Nesse sentido, o problema de pesquisa deste trabalho consiste em compreender qual é o espaço ocupado pela estética na filosofia de Wittgenstein, destacando o deslocamento do olhar *sub specie aeterni*, característica do *Tractatus*, para a atividade de *ver aspectos*, típico das *Investigações*. A forma como tratou dessa questão mostra que não a abordou de uma maneira sistemática, como fez, por exemplo, com os problemas de lógica, mas sim, em uma rede muito

² Ver *Estética psicologia e religião* (1966) e *Cultura e Valor* (1980).

ampla de conexões, com diferentes motivos de natureza filosófica, como, por exemplo, a questão do significado, a compreensão, a relação entre arte e linguagem, etc. e, em outros casos, a abordagem se deu a partir de motivações pessoais, como, por exemplo, o diagnóstico da decadência cultural da época.

A estrutura desta investigação encontra-se dividida em três partes: a primeira constitui-se pelo capítulo dedicado à análise do espaço cultural do autor (ou da topografia, nos termos wittgensteinianos), no qual o paradoxo entre progresso e decadência aparece como o terreno a partir do qual, e sem o qual torna-se impossível a análise da estética. Tendo como base esse cenário conflituoso do progresso e da decadência, Wittgenstein desenvolveu uma relação filosófica com a arte, que se plasma em sua análise conceitual da obra artística. Em outro momento explorou a dimensão ética da arte, atendendo a uma capacidade de certas obras artísticas, como a música e a literatura, em expressar uma atitude de espanto diante do mundo e para mostrar a dimensão absoluta da existência, da qual não cabe falar. Também manteve uma relação axiológica com a arte, em especial com as artes da vanguarda, caracterizando assim uma forma de resposta diante da crise cultural da época, e manteve, finalmente, uma relação prática com a produção artística, em especial com a música e, sobretudo, com a arquitetura, a qual pode ser considerada uma expressão material de seu modo de entender e viver a vida. Compreendemos que a obra de Wittgenstein precisa ser considerada tendo-se como referência a vida dele, o que nos motiva a desenvolver esta pesquisa levando em conta o contexto histórico e cultural do autor, destacando sua crítica à cultura da época, bem como sua relação com as artes em particular.

A segunda parte é composta pela análise dos dois momentos da filosofia de Wittgenstein, representados respectivamente pelas obras *Tractatus* e *Investigações*. Inicialmente, no chamado “primeiro Wittgenstein”, a estética e os problemas da arte ficam em suspenso: o mundo lógico e com sentido do *Tractatus* não admite objetos ou ações diferentes uns dos outros e a ação ética e a obra de arte são a apresentação de uma diferença e um excesso relativamente aos objetos e aos fatos mundanos descritos pela lógica. Ainda que essa paisagem seja árida, trata-se do local onde se aprende que, como Wittgenstein afirmará na *Conferência sobre Ética* (1930), não existe nada essencialmente bom ou belo e os valores e os problemas que designamos como éticos e estéticos resultam de uma experiência humana com os limites do mundo, da linguagem, da representação e do sentido. Na moldura do

Tractatus, o estético e o ético significam um excesso que não pode ser suportado. Por isso, a partir de um dado momento, no *Tractatus*, surge o importante conceito *sub specie aeterni* (sob a forma do eterno), o qual designa uma forma de visão e contemplação que implica a suspensão do tempo. Trata-se da descrição do olhar sobre o mundo que transforma os objetos percebidos, os fatos e os estados de coisas em obras de arte. É por isso que Wittgenstein diz que a ética e a estética transformam o mundo. O percurso pelo *Tractatus* tem como finalidade mostrar que do ponto de vista lógico, científico e matemático não há valor, arte, ética ou, como diz Wittgenstein na mesma conferência, milagre. O modo de ver da ciência não permite reconhecer essas regiões e dimensões mais importantes da vida humana.

Num segundo momento desse mesmo capítulo, a partir de uma mudança de perspectiva, é possível observar como a compreensão lógica cede lugar a um olhar que não coloca exigências de pureza e coerência lógica, mas aceita todos os gestos humanos como sendo igualmente significativos. Nesse sentido, Wittgenstein mostra a experiência de se ficar maravilhado com um objeto através de um movimento sentimental natural e acessível a todos: trata-se da experiência de *ver aspectos*, tema central nas *Investigações*. A possibilidade dessa visão reside na transformação do olhar, ou seja, ver todas as coisas e a vida de todos os dias de tal forma que o objeto da visão, sem se alterar, se transforma à frente dos nossos olhos e surge como uma verdadeira obra de arte.

Por fim, na terceira parte deste estudo serão analisadas as consequências ocasionadas pelo deslocamento que a questão estética vai sofrer entre os dois principais momentos da filosofia de Wittgenstein. Nesse sentido, a atividade poética surge como matriz da atividade filosófica, sobretudo porque a atividade filosófica, tal como entendida e exercida por Wittgenstein, implica uma renúncia à teoria e constrói-se a partir de uma forma de condensação e deslocamento de uma disciplina da observação, do olhar e da atenção, que tem na prática poética a sua melhor apresentação. Assim, as investigações estética e filosófica podem fazer-se equivaler, não só porque a arte é a ocasião extrema da tematização do problema da regra, mas também porque tanto em estética como em filosofia o mais importante são os comportamentos, as expressões.

Wittgenstein estabelece uma distinção básica entre o campo da estética e o da arte, sendo o da arte muito mais restrito do que o da estética. Enquanto que o conceito de arte se refere a um domínio específico de objetos, as obras de arte, ou

de prática, as artes, o termo estética designa um conjunto muito mais amplo de manifestações e atitudes que dizem respeito não só às obras artísticas, mas também ao mundo e à vida humana. Talvez um traço mais eminente da estética no pensamento de Wittgenstein seja a sua irreducibilidade ao científico. Essa contraposição pode se materializar de diferentes maneiras, como veremos no terceiro capítulo.

As diversas conexões traçadas em cada contexto sugerem que Wittgenstein projeta o conceito de estética, ao menos, em dois planos diferentes. Em um dos casos, o estético designa um valor que diz respeito à vida humana como um todo, uma dimensão absoluta da existência que não pode ser objeto de explicação ou teorização, mas só se pode mostrar no modo de viver. Em outro caso, o estético refere-se a uma reflexão conceitual sobre as condições e critérios de um tipo específico de experiência de objetos no mundo, que inclui os objetos artísticos, mas não se reduz a eles, que se difere radicalmente da experiência científica.

A forma dos pensamentos de Wittgenstein é, em certo sentido, compatível com a atividade artística. No ano de 1933, em seu caminho desde a filosofia do *Tractatus* até as *Investigações*, fez questão de registrar aquilo que havia *mostrado*: “Penso ter resumido a minha atitude para com a filosofia quando disse: a filosofia deveria apenas escrever-se como uma *composição poética*” (VB, 2000, p. 43-44).

1 ENTRE A DECADÊNCIA E O PROGRESSO

“Melhorar a si mesmo. Esta é a única coisa que se pode fazer para melhorar o mundo.”

Ludwig Wittgenstein

Aparentemente existe um descompasso, motivo de crítica para alguns, entre a obra produzida por Wittgenstein e a realidade histórica do seu tempo. Por vezes o autor do *Tractatus* foi questionado por desenvolver uma filosofia que parece não refletir os problemas que afligiam a sociedade na qual se encontrava inserido. Sua reflexão filosófica parece “totalmente distante dos problemas de sua época e indiferente frente às diversas tentativas que se haviam feito, ou que poderiam fazer, para resolvê-los”³ (BOUVERESSE, 2000, p. 83).

Influenciado em boa parte pelo pessimismo schopenhauriano⁴, Wittgenstein não é um pensador preocupado em estruturar teorias para solucionar os problemas do mundo, adotando uma posição mais próxima da resignação⁵. Ainda assim, o autor está intimamente ligado à situação da sociedade de sua época⁶, e faz um diagnóstico da decadência pela qual passava toda a cultura ocidental. Dessa forma, salienta Jacques Bouveresse que

a reação de Wittgenstein [frente] aos acontecimentos históricos que perturbavam o mundo em que vivia foi certamente mais próximo da

³ Tradução de nossa autoria.

⁴ É importante ressaltar que Schopenhauer foi um dos poucos filósofos que Wittgenstein fez referência direta em seus escritos. O pessimismo schopenhauriano se desprende de obras como: *O mundo como vontade e como representação*, o qual contribui para a compreensão de algumas questões como o da existência humana, a negação, o sofrimento, entre outros que fazem parte da dimensão ética, e também da obra *Sobre o sofrimento do mundo*, na qual questões éticas e existenciais afloram em primeiro plano, o que tornou o autor das referidas obras conhecido como um filósofo “pessimista”. É neste sentido que a visão de mundo de Schopenhauer contrasta com o “pessimismo cultural de Wittgenstein”. O idealismo transcendental de Schopenhauer foi a base da filosofia mais incipiente de Wittgenstein, só sendo abandonada quando ele começou a estudar lógica e foi persuadido a adotar o realismo conceitual de Frege. Mas mesmo depois, numa etapa crítica da composição do *Tractatus*, ele retornaria a Schopenhauer, quando acreditou ter chegado a um ponto em que realismo e idealismo coincidem (MONK, 1995).

⁵ O termo “resignação” deve ser interpretado como o ato de experimentar uma situação sem ter a intenção de mudá-la.

⁶ Nesta pesquisa tomam-se como pressuposto as convicções de Von Wright e A. Kenny, os quais defendem que é legítima a tendência de ver os problemas lógicos, bem como toda a atividade filosófica de Wittgenstein, iluminados pelo contexto histórico da cultura vienense (VALLE, 2003, p. 50).

resignação ou do fatalismo puro e simples, que ao desejo de opor-se abertamente ao inaceitável. (BOUVERESSE, 2000, p. 89)

Wittgenstein parece convencido de que a cultura do Ocidente estava, já havia muito tempo, em um processo de decadência irreversível. Desse modo, adota uma posição ambivalente diante do processo diagnosticado: ao mesmo tempo se posiciona firmemente contra a decadência pela qual passa a civilização europeia e deixa claro que o mundo em que está vivendo já não é mais o mundo em que gostaria de viver. Esse mundo, ideal segundo o seu ponto de vista, já havia deixado de existir em meados do século XIX.

Muitas vezes, penso se o meu ideal cultural será um ideal novo, isto é, contemporâneo, ou se promanará do tempo de Schumann. Tenho, pelo menos, a impressão de que ele dá continuidade a esse ideal, embora de um modo diferente de como na altura ele efetivamente se manteve. Isto é, a segunda metade do século dezenove foi excluída. Tratou-se, devo dizê-lo, de um desenvolvimento puramente instintivo e não do resultado de uma reflexão. (VB, 2000, p.15)

O autor vienense não faz questão de esconder sua antipatia pela sociedade europeia e americana da época, bem como seu sentimento de pertencer a um mundo que estava desaparecendo, ou que praticamente já havia desaparecido, conforme ele próprio afirma: “Sinto-me um estranho no mundo. Se não se tem laços com a humanidade nem com Deus, então se é um estranho” (WITTGENSTEIN *apud* MONK, 1995, p. 455).

A decadência, a qual é diagnosticada por meio da morte de uma grande cultura⁷ e pela crise dos seus valores, é considerada por ele como uma maneira de ver e medir as coisas que podem parecer esclarecedoras.

O meu próprio pensamento sobre a arte e os valores é muito mais desiludido do que teria sido possível aos homens de há 100 anos. Todavia, tal não quer dizer que seja mais correto por causa disso. Significa apenas que, no primeiro plano do meu espírito, tenho exemplos de degeneração, que no deles não estavam presentes. (VB, 2000, pp. 116-117)

⁷ A “morte de uma grande cultura” deve ser entendida como aquela anunciada por Weininger, e identificada no declínio da arte e da música, o que caracteriza a decadência dos tempos modernos (MONK, 1995).

É necessário compreender que a decadência não é da arte, ou da cultura em si, e sim do homem. O homem está decadente e isso se reflete nas artes, na religião e na cultura. Ao manifestar antipatia pela época em que vive, ele não pretende desqualificar esta sociedade, tampouco pretende emitir um juízo de valor a respeito, o que ele próprio assegura:

Não se trata de um juízo de valor. Tal não quer dizer que aceite o que hoje em dia passa por arquitetura como se fosse arquitetura, ou que não se aproxima do que se chama música moderna com a maior suspeita (embora sem compreender a sua linguagem), mas, por outro lado, o desaparecimento das artes não justifica que se julgue depreciativamente tal tipo de humanidade. (VB, 2000, p. 20)

Submergido nessa correnteza caracterizada por uma civilização decadente, Wittgenstein procura superar os problemas do seu tempo e os seus dramas pessoais, escrevendo uma obra atemporal, as *Investigações Filosóficas* (assim como já havia feito no *Tractatus*), que se desprende aparentemente de uma realidade alheia à qual o autor estava vivendo⁸.

O avanço das ciências e o aparente progresso tecnológico, característico do novo modelo de mundo, são, para Wittgenstein, motivo de contradição, pois é o único e verdadeiro responsável pela decadência cultural que atinge grande parte do continente europeu. O desafio para Wittgenstein consiste em, inserido nesse cenário, superar as dificuldades inerentes à época e desenvolver uma atividade filosófica honesta.

1.1 MELHORAR A SI MESMO

Frequentemente Wittgenstein era alvo de muitos pensamentos que o faziam entrar em desespero e angústia profunda. Carregava ainda a culpa por haver nascido em uma família tão abastada financeiramente, como era a sua. Sentia-se

⁸ Anos mais tarde, por volta de 1938, quando Wittgenstein retorna para dar aulas em Cambridge, sua postura já não parece a mesma. Deixa manifesta sua antipatia pela época presente, ao mesmo tempo em que exorta os seus alunos a “mudarem o estilo de pensar”, pois afirmava que se sentia sinceramente enojado com o modo de pensar científico, o qual, segundo suas considerações, era uma verdadeira e perigosa veneração à ciência (MONK, 1995, pp. 361 – 362). Monk (1995, p. 275) também considera que outro ponto que contribui para esta análise foi a influência exercida pela leitura da obra *O declínio do Ocidente*, de Splengler, a qual fornece uma chave de leitura para compreender o elo entre o seu pessimismo cultural e a temática de suas obras posteriores.

um pecador, procurava livrar-se dessa condição de diversas maneiras durante praticamente toda a sua vida.

Sua relação com o mundo no qual vivia e com o qual era obrigado a se relacionar, mesmo contra a sua própria vontade, era tratada por ele como um assunto privado. O seu intento estava em construir uma filosofia que não estivesse estruturada sobre a sua realidade pessoal. Seu descontentamento com a época presente não deveria ser traduzido em sua obra filosófica.

Essa é uma posição que ele admirava também em outros autores e artistas, como por exemplo Schubert⁹, conforme assegura McGuinness, ao afirmar que “é aqui que se cruzam o ético e o estético: o contraste entre a miséria de sua vida e a ausência de qualquer indício dela em sua música, a ausência de qualquer sentimento de amargura” (MCGUINNESS, 1991, p. 124). Fica claro que Wittgenstein procurou produzir uma obra que apresentasse o mesmo contraste e que realizasse esse mesmo tipo de sublimação, uma obra que fosse considerada atemporal, na qual não transparecessem os seus problemas pessoais, sua miséria moral, seus dilemas, nem tampouco seu descontentamento com a sociedade em geral.

Dessa forma, ele procurou evitar, por todos os meios possíveis, que sua filosofia fosse vista como uma “expressão direta de sua personalidade, nesse caso, no sentido corrente da palavra ‘personalidade’” (BOUVERESSE, 2000, p. 76). Segundo ele, é justamente a essa vaidade que um filósofo verdadeiro deveria resistir, caso contrário estaria condenado a ser um filósofo sem autenticidade. Assevera ainda que “um mau filósofo é como um proprietário de casas miseráveis” (WITTGENSTEIN *apud* RHEES, 1989, p.198).

Muitos comentadores concordam com a ideia de que Wittgenstein preferiria ter vivido em outra época, na qual a filosofia estivesse à altura de produzir algo mais grandioso e valioso e não considerava que ela poderia ser a expressão mais adequada do valor de uma época como a sua. Em todo caso, estava convencido de que uma época que se valha, não deveria produzir uma filosofia, nem mesmo uma arte, que não esteja dentro de suas possibilidades. Nas palavras de Russell: “[Wittgenstein] tem a sensibilidade do artista ao achar que deve produzir algo

⁹ Franz Peter Schubert (1797-1828), grande compositor austríaco. Em um tempo curto de apenas 31 anos, Schubert foi um compositor prolífico, influenciando várias gerações contemporâneas de Wittgenstein. Atualmente, Schubert é visto como um dos principais expoentes da música romântica.

perfeito ou então absolutamente nada” (MONK, 1995, p. 66). O que parece estar em questão aqui é o rigor wittgensteiniano, que cobra de si e dos outros uma profunda autenticidade.

Dessa forma, Wittgenstein parece ser sumariamente pessimista em relação à condição humana de sua época e não acreditava na possibilidade de uma grande mudança dessa realidade. Aceitava a desordem política como uma fatalidade, cujo curso era praticamente impossível alterar. Prova disso foi o que escreveu a Drury, em 1936, fazendo referência às atrocidades decorrentes da Primeira Guerra Mundial:

Hoje em dia está em moda insistir nos horrores da última guerra. A mim não pareceu tão horrível. Na atualidade há coisas igualmente horríveis que se produzem ao nosso redor; simplesmente não queremos vê-las. (WITTGENSTEIN *apud* RHEES, 1989, p. 144)

A decadência, a violência e as guerras eram entendidas como consequência inevitável de uma construção social; tratava-se de uma realidade que não poderia ser alterada por meio de políticas públicas, repressão ou de qualquer outra forma de força externa.

Em outra ocasião escreveu fazendo referência aos horrores cometidos por Hitler: “Não é necessário enfurecer-se, mesmo contra Hitler; muito menos com Deus” (VB, 2000, p. 73). Parecia convencido de que era inútil rebelar-se contrário ou buscar meios para mudar tal situação. A reação de Wittgenstein aos acontecimentos históricos que acometiam o mundo em que vivia foi certamente mais uma postura de conformação, uma atitude de olhar o mundo sem com ele se confundir, do que o desejo de opor-se publicamente.

Era inquestionável para Wittgenstein que uma mudança verdadeira no âmbito social só ocorreria se, primeiro, ocorresse uma mudança no âmbito pessoal, no interior de cada pessoa. “Melhorar a si mesmo”, Wittgenstein diria mais tarde a vários de seus amigos, “esta é a única coisa que se pode fazer para melhorar o mundo” (WITTGENSTEIN *apud* MONK, 1995, p. 31). Acreditava e defendia que a verdadeira mudança é interior e que se reproduz no mundo exterior, e não o contrário, como defendiam alguns de sua época, como Karl Kraus¹⁰, por exemplo.

¹⁰ Karl Kraus (1874-1936), dramaturgo e poeta austríaco, autor do periódico satírico *Die Fackel* (A Tocha), que alcançou grande popularidade entre os intelectuais descontentes de Viena. É possível

Porém, advertia que essa mudança não deveria ser forçada por meio de uma teoria da ética ou da moral. Essa maneira de conceber a possibilidade de transformação do mundo será mais bem estruturada nos anos que se seguem, quando o autor apresenta o conceito de olhar que transforma o mundo, o olhar *sub specie aeterni*¹¹, conceito fundamental para compreender a estética wittgensteiniana, que “corresponde a uma perspectiva ou, se se preferir, um modo de ver, olhar ou contemplar o mundo” (CRESPO, 2011, p. 220).

Em uma carta de 1912, Russell, citado por McGuinness (1991, p. 116), escreve: “Abomina a ética e a moral em geral; quer ser totalmente impulsivo e pensa que é assim que se há de ser”. Fica evidente que o que Wittgenstein abominava na verdade não era a ética em si, mas os esforços empreendidos para fundá-la em um discurso teórico. Considerava essa tentativa uma verdadeira falta de honestidade. Ao contrário, seus esforços eram a favor de uma moral estruturada na verdade, na autenticidade, na sinceridade para consigo mesmo, para com os próprios impulsos, ou seja, uma moral que partisse da interioridade em vez de ser imposta de fora por regras, normas, princípios e deveres. Em um dos seus encontros no Círculo de Viena disse, fazendo referência a Schopenhauer: “Pregar a moral é difícil, fundamentá-la é impossível” (WITTGENSTEIN *apud* MONK, 1995, p. 118).

Wittgenstein acreditava estar certo e defendia a ideia de que é impossível falar a respeito de alguns assuntos. A ética, a estética e a religião fazem parte desse grupo do inefável. Dessas, a única coisa possível a se fazer é mostrá-las.

1.1.1 Sobre o progresso

Diante de toda a realidade pela qual passava a civilização europeia em geral, Wittgenstein identifica, no declínio cultural e no triunfo dos princípios desorganizadores, a característica essencial da época moderna. Suas considerações a respeito do futuro da civilização científica e técnica podem ser resumidas na “visão apocalíptica do mundo.”

que Wittgenstein tenha tomado contato com a obra de Kraus por intermédio de sua irmã Gretl, a qual fora uma leitora assídua de seus periódicos.

¹¹ *Sob a forma do eterno*, termo que será contemplado no segundo capítulo.

A visão verdadeiramente apocalíptica do mundo é a de que as coisas *não* se repetem. Não é absurdo acreditar, por exemplo, que a era da ciência e da tecnologia é o princípio do fim da humanidade; que a ideia de um enorme progresso é uma ilusão, bem como a ideia de que a verdade será finalmente conhecida; que nada há de bom ou desejável no conhecimento científico e que a humanidade, ao procurá-lo, está a cair numa armadilha. Não é de modo algum óbvio que as coisas não sejam assim. (VB, 2000, p. 86)

Boa parte da concepção apocalíptica apresentada por Wittgenstein tem suas bases na influência que Kraus e outros pensadores e artistas exerceram sobre a sua visão de mundo¹². Em um texto intitulado *Apocalipse*, Kraus faz referência à Primeira Guerra Mundial como a guerra da técnica e da indústria. Defendia que se tratava de uma guerra contra a natureza e que ao final quem seria prejudicado e pagaria a conta era o próprio homem: “Fomos bastante sofisticados para construir a máquina e somos muito primitivos para nos servirmos dela” (KRAUS, 1974, p. 11).

Comungando dessa mesma perspectiva, Wittgenstein parece convencido de que o avanço ilimitado e possivelmente duradouro do progresso científico e técnico poderia gerar ainda mais destruição e miséria, em detrimento da paz. Em 1947, faz uma observação a esse respeito:

A ciência e a indústria, e o seu progresso, podem vir a ser a coisa mais duradoura no mundo moderno. Provavelmente qualquer especulação sobre um futuro colapso da ciência e da indústria não é, por enquanto e por um longo período de tempo, mais do que um sonho; talvez a ciência e a indústria, responsáveis por misérias infinitas no decorrer do tempo, venham a unir o mundo – quero dizer, a condensá-lo numa única unidade, em que decerto a paz será a última coisa a habitar. Pois a ciência e a indústria decidem guerras, ou pelo menos assim parece. (VB, 2000, p. 95)

Tanto Kraus quanto Wittgenstein compartilham da mesma crítica ao aparente progresso da ciência, e a consideravam perigosa para a sua e para as futuras

¹² Não seria possível ignorar a forte influência que Weininger exerceu sobre o pensamento e a atitude de Wittgenstein perante a sociedade de sua época. Assim como Kraus, Weininger realizou um diagnóstico da crise da qual sofria a Viena *fin de siècle*, e considerava que a decadência era resultante do pseudodesenvolvimento científico e tecnológico, em detrimento das artes e da filosofia. Antes de cometer suicídio, no dia 4 de outubro de 1903, com apenas 23 anos de idade, Weininger denunciou a idade moderna como sendo: “uma época em que a arte se apraz com borrões e busca sua inspiração em diversões animais; uma época de anarquia superficial, sem noção de Justiça e Estado; uma época de ética comunista e da mais tola das concepções históricas, a interpretação materialista da história; uma época de capitalismo e de marxismo; uma época em que a história, a vida e a ciência não são mais do que economia política e instrução técnica; uma época em que o gênio é tido como uma forma de loucura; uma época sem grandes artistas e sem grandes filósofos; uma época sem originalidade e, todavia, com a mais insensata ânsia de originalidade” (WEININGER *apud* MONK, 1995, pp. 33 – 34).

gerações. Tanto um quanto o outro entendem que essa forma de progresso não passa de uma “estupidez humana”, uma vez que visa unicamente saciar a sede de poder por parte de alguns, em detrimento daquilo que é essencial, “da vontade de essência” (*Wille zum Wesen*). Na *Conferência sobre ética*¹³, defende que o olhar científico não pode reconhecer o bom ou o belo, a ética ou a estética, pois se trata de um olhar que só pode reconhecer os fatos:

[...] todos sabemos o que na vida cotidiana seria chamado um milagre. É obvio que é simplesmente um acontecimento de um gênero que nunca antes tínhamos visto. Agora suponham que um tal acontecimento acontecia. Imagine-se o caso que num de vocês subitamente crescia uma cabeça de leão e começava a rosnar. Certamente isso seria a coisa mais extraordinária que eu podia imaginar. Mal tivéssemos recuperado da nossa surpresa, sugeriria chamar um médico e mandar o caso ser analisado cientificamente e, se não o magoasse, mandava-o vivissecar. E para onde tinha ido o milagre? Pois é claro que quando olhamos desta forma tudo o que era miraculoso desapareceu; a não ser que o que queremos dizer com este termo seja meramente um fato ainda não explicado pela ciência, o que, mais uma vez, significa que falhamos até agora em agrupar este fato com outros num científico. Isto mostra o absurdo de dizer ‘a verdade é que o modo de a ciência olhar um fato não é o modo de o ver como um milagre’. (CE, 2005, p.43)

O olhar científico e dogmático, ao proceder analítica e causalmente, não pode encontrar qualquer valor, não permite experimentar o espanto que há, ou ficar entusiasmado com um aspecto particular da vida (CRESPO, 2011, p. 262).

Ao tomar o progresso como uma marca de seu tempo, Wittgenstein faz questão de frisar que isso não significa necessariamente que essa época progride. Trata-se de uma propriedade muito mais formal que material, não é possível saber que forma o progresso tem. Portanto, quando alguém pensa estar progredindo, pode na verdade estar cometendo um grave erro.

Na segunda metade do século XIX e primórdios do século XX, alguns filósofos e escritores tentaram apresentar a humanidade como se estivesse vivendo um processo de sair das trevas da ignorância para entrar na luz do conhecimento científico e tecnológico¹⁴. Frazer¹⁵, por exemplo, apresenta um poema intitulado *The*

¹³ *Conferência sobre ética* é um texto complexo, escrito em inglês no ano de 1929, e proferida por Wittgenstein no dia 02 de janeiro de 1930, em Cambridge, numa associação chamada *The Herectis* e, não tendo recebido um título, esse texto passou a ser intitulado *Conferência sobre ética*.

¹⁴ De modo similar a Wittgenstein, Edith Stein escreveu que devido ao esforço violento de romper limites, em vez de manter o respeito às leis do mundo e dos fenômenos, a claridade do espírito dos homens será ofuscada (STEIN, 1999, p. 30).

Golden Bough (O ramo de ouro), no qual constata que a humanidade está, aos poucos, deixando as trevas, partindo da magia, passando por um estágio intermediário, a qual seria a religião, até chegar à idade adulta, que seria a ciência atual.

Wittgenstein, ao tomar conhecimento desse escrito, fez questão de apresentar seu parecer desfavorável, fundamentando sua crítica e justificando que essa não seria a maneira adequada de interpretar a sua época. De acordo com Bouveresse (2000, p.111),

Wittgenstein considera que um ponto de vista assim é precisamente uma forma típica de superstição, e quando fala da 'obscuridade' de nossa época provavelmente não só pensa, como outros, nos horrores e na destruição produzidos por ela, mas também, e de maneira importante, em o que ele chama de seu espírito, isto sim, é sua atitude com respeito às civilizações anteriores: dito com mais exatidão, a sua ausência de espírito.

Pode parecer, de imediato, que a atitude de Wittgenstein diante da civilização científica e técnica contemporânea foi apenas de reprovação e de silêncio que nada contribuiu para a transformação tão sonhada por muitos. Pode parecer ainda que a sua postura e a sua resistência em fazer parte do grupo daqueles que lutaram e esbravejaram contra a modernidade e o declínio cultural da humanidade parecessem uma atitude menos nobre. Contudo, é possível considerar que Wittgenstein havia reagido na maioria dos casos de acordo com a sua consciência, e, assim, preferiu *mostrar* uma postura antes de se deter apenas ao *falar*. Nesse tocante, as artes aparecem como uma possibilidade de exercitar a dimensão do mostrar. Em síntese, Wittgenstein procurou viver intensamente aquilo que se tornou sua recomendação usual: "Nur Kein Geschwätz!" (Chega de barulho!). Essa informação contribui para clarear alguns aspectos que caracterizam a vida e a atividade filosófica desse pensador, bem como a maneira como ele vai desenvolver sua relação com as artes em particular.

¹⁵ James George Frazer (1854 - 1941). Influente antropólogo escocês, tem como obra mais importante *The Golden Bough; a Study in Magic and Religion* ("O ramo de ouro", 1890). "O ramo de ouro" é uma obra alentada, na qual o autor faz um estudo comparativo dos mitos e do folclore de várias sociedades, e levanta a tese de que o pensamento humano evoluiu de um estágio mágico para outro religioso, e daí para um nível científico.

1.1.2 Wittgenstein e as artes em particular

Wittgenstein, no primeiro momento de sua atividade filosófica, pode ser considerado um “místico” no sentido de que ele se relaciona com o inefável, com aquilo que não pode ser dito, somente mostrado. Assim, ele busca mostrar a ética, a religião, a arte e a cultura, coisas que não podem ser ditas, simplesmente porque não cabem no mundo. Nesse sentido, para melhor compreender a atitude de Wittgenstein diante do modernismo, ao culto à ciência e às artes em particular, se faz necessário recorrer ao prefácio de um texto de Rudolf Carnap, intitulado *La construcción lógica del mundo (A construção lógica do mundo)*, no qual se caracteriza a corrente progressista, típica das duas primeiras décadas do século XX, na Áustria. O prefácio defende que:

Não devemos enganar-nos a respeito do fato de que as correntes atuais do campo da metafísica filosófica e religiosa, que se opõem à atitude científica, tem em nossos dias grande influência. Porém, o que é que nos dá confiança de que será ouvida nossa exigência de claridade e de uma ciência livre da metafísica é a intenção ou, para dizê-lo de uma maneira mais cuidadosa, a crença, de que as forças opositoras pertencem ao passado. Nós sentimos a semelhança interna que tem a atitude em que se fundamenta nosso trabalho filosófico, com a atitude mental que em nossos dias repercute nos mais diversos campos da vida. Sentimos esta mesma atitude com as correntes da arte, especialmente com a arquitetura, assim como aquelas correntes que se esforçam por alcançar novas formas para uma vida humana que tenha sentido, tanto pessoal como coletivamente; novas formas para a educação e para a organização externa em geral. Sentimos por toda parte a mesma atitude básica, o mesmo estilo no pensar e no fazer. É um modo de pensar que exige claridade em todas as coisas, mas que, porém, reconhece que o entrelaçamento da vida nunca nos será completamente transparente. É uma mentalidade que quer dedicar uma atenção cuidadosa a cada detalhe da estrutura total, buscando a harmonia entre todas as pessoas. Nosso trabalho se alimenta da convicção de que este modo de pensar pertence ao futuro. (CARNAP, 1988, p. viii)

A filosofia característica do Círculo de Viena, representada pela citação acima, não se restringe somente a sua pretensão de eliminar a metafísica e pelo seu intento de introduzir na filosofia métodos de trabalho parecidos, ou iguais, aos utilizados na ciência, mas também por sua luta em prol de um programa de reformas sociais e políticas. Assim, como escreve Carnap, grande parte dos filósofos esperavam ver os avanços daquilo que chamavam de filosofia do futuro, uma filosofia científica que, mais cedo ou mais tarde, estava para nascer.

Nesse contexto, Wittgenstein era considerado uma referência para os membros do Círculo de Viena, como recorda Olga Tausky-Todd: “Wittgenstein era o ídolo do grupo. Eu posso atestar. Uma questão que era debatida poderia ser resolvida citando o *Tractatus*”¹⁶ (TAUSSKY-TODD, 1987, p. 40). Porém, as reações de Wittgenstein não correspondiam em nada ao que esperavam, pelo contrário, sua postura era bastante distante da deles, como o próprio Carnap escreve: “Às vezes eu tinha a impressão de que a atitude deliberadamente racional e impassível do [modelo] científico, e igualmente toda ideia que tivesse algum sabor das ‘luzes’, repugnavam Wittgenstein” (CARNAP, 1988, p. 26).

A oposição de Wittgenstein fica clara quando escreve um primeiro esboço do prefácio à obra *Observações filosóficas*¹⁷:

Este livro é escrito para os que compartilham do espírito que preside a 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. Não se trata de um juízo de valor. Tal não quer dizer que ele aceite o que hoje em dia passa por arquitetura como se fosse arquitetura, ou que não se aproxima do que se chama música moderna com a maior suspeita (embora sem compreender a sua linguagem), mas, por outro lado, o desaparecimento das artes não justifica que se julgue depreciativamente tal tipo de humanidade. Em épocas como esta, as naturezas genuínas e fortes põem de parte as artes e viram-se para outras coisas e, de uma maneira ou de outra, o valor do indivíduo encontra forma de se exprimir. Não evidentemente da mesma maneira que numa época de elevada cultura. Uma cultura é como uma grande organização que atribui a cada um dos seus membros um lugar em que ele pode trabalhar no espírito do conjunto; e é perfeitamente justo que o seu poder seja medido pela contribuição que consegue dar ao todo. Numa época sem cultura, por outro lado, as forças tornam-se fragmentárias e o poder do indivíduo consome-se na tentativa de vencer forças opostas e resistências ao atrito; tal poder não é visível na distância que percorre, mas talvez unicamente no calor por ele produzido ao vencer atrito. Mas a energia continua a ser energia, e embora o espetáculo que a nossa época nos proporciona não seja o da formação de uma grande obra cultural, com os melhores homens a contribuir para o mesmo fim grandioso, mas o espetáculo mais impressionante de uma multidão cujos melhores membros trabalham com vista à realização de objetivos puramente pessoais, mesmo assim não nos devemos esquecer de que o espetáculo não é o que interessa. (VB, 2000, p. 19-20)

A questão central aqui é o “progresso”. Wittgenstein não acreditava em um progresso moral por parte da humanidade, o que resulta na decadência. A

¹⁶ Tradução de nossa autoria.

¹⁷ Trata-se de um primeiro esboço do prefácio à obra *Observações filosóficas*, publicada por Rush Rhees. Basil Blackwell, Oxford, 1964, e que pode ser encontrada na obra *Cultura e Valor*.

decadência do progresso se dá precisamente porque não existe uma mudança na condição de vida das pessoas. Ele próprio assegura isso ao fazer referência a uma frase de Nestroy: “Em geral, o progresso tem uma particularidade de parecer muito mais grande do que realmente é” (BOUVERESSE, 2000, p. 118).

Fica clara a posição contrária de Wittgenstein à forma de pensamento imposta pela ciência, defendida pelos partidários do Círculo de Viena, e pelos demais simpatizantes do movimento modernista. Parece convencido de que a sociedade de sua época comete um erro grosseiro ao outorgar a si própria o privilégio de desenvolver essa forma de conhecimento, o qual pode ser expresso de outras formas, não apenas por meio da ciência, “é por isso que Wittgenstein afirma que a filosofia não pode ser uma ciência (tal como a estética e a ética), mas ela é como arquitetura e só deveria ser poesia” (CRESPO, 2011, p. 244).

Em meio a esse cenário, do ponto de vista artístico, parece contraditório constatar que o autor do *Tractatus* é considerado um representante típico do movimento modernista vienense, uma vez que ele não “teve praticamente nenhum vínculo direito com o meio intelectual e artístico com o que se tem mais ou menos o costume de vinculá-lo” (BOUVERESSE, 2000, p. 120). Por outro lado, parece convencido de que as grandes obras culturais ficaram num período anterior ao seu o qual já não existe mais. Considerava os grandes clássicos, que são a expressão da verdadeira arte, especialmente Lessing, Goethe y Schiller, um antídoto contra a produção literária de sua época, a qual, com raras exceções, deixava clara a sua depreciação. Em uma troca de correspondências com Russell, reforça suas convicções: “Fico feliz que tenha lido as vidas de Mozart e Beethoven”, e conclui, “esses são os verdadeiros filhos de Deus” (WITTGENSTEIN *apud* MONK, 1995, p. 65).

Bouveresse também destaca essa posição ao afirmar que

um dos escritores franceses que mais admirava era Molière. Na segunda parte das *Investigações Filosóficas*, em um dado momento, utilizou um verso do *Misántropo*, citado em francês. Entre os autores de língua alemã que apreciava, particularmente, podemos citar Lichtenberg, Mörike e Gottfried Keller. (BOUVERESSE, 2000, p. 121)

Wittgenstein utilizava frequentemente seus autores favoritos para ilustrar e clarear uma discussão filosófica. Todas as relações que desenvolveu com a

literatura, a filosofia e com as artes em geral foram marcadas pela mesma exigência de qualidade e profundidade, o que não significa diversidade. Aparentemente não era um homem interessado em ampliar seu horizonte de preferências culturais, tinha uma tendência de voltar constantemente a um pequeno número de obras que considerava fundamental, repetia a leitura de um mesmo poema várias vezes, uma característica necessária para apurar o olhar e ver de forma correta.

Lia de maneira mais intensa do que extensa: voltava sem cessar sobre uma passagem ou um poema que “lhe dizia algo”, do mesmo modo em que, quando escutava música no fonógrafo, voltava e colocava repetidamente a agulha sobre uma passagem musical da qual queria extrair o todo. Esta era a sua atitude aplicada à literatura e igualmente à filosofia, como bem refletem os comentários de seu amigo Engelmann. Sua reação não era dizer “bem, já entendemos isto, o que vem depois?”, mas sim, detia-se em qualquer frase profunda, tratando de aprofundar mais em sua compreensão. É bastante natural, então, que em seus cadernos de apontamentos apareçam às citações de Goethe e de Schiller. (MCGUINNESS, 1991, p. 34)

No caso da música, a atitude de Wittgenstein parece a mesma. McGuinness escreve:

Para ele e para sua família, a música era a música vienense, desde Haydn até Brahms. Não via a necessidade de mudar: a obra de Berg, por exemplo, lhe parecia um escândalo. O repertório clássico continha mais do que era necessário para refletir sobre toda a sua vida. Sua relação com a música, assim entendida, era como a sua relação com a língua materna: não sentia a necessidade de buscar meios de expressão fora dela. Esta foi a sua atitude para com a música durante toda a sua vida, e assim também foi a sua relação juvenil com certa corrente da cultura (essencialmente) alemã, até o momento em que o amadurecimento e a guerra trouxeram novas dimensões a sua sensibilidade. (MCGUINNESS, 1991, p.33)

Em sua relação, com a música mais especificamente, “para a qual parecia especialmente dotado e com a que estava familiarizado desde a sua infância pelo patrocínio familiar e pelo entorno cultural da Viena de fim de século” (MARRADES, 2013, p. 13), destacam-se duas coisas: por um lado, seu interesse pelo problema do significado e a compreensão na música, e as conexões entre a música e a

linguagem; por outro lado, seu apreço pela música clássica e sua antipatia pelo modernismo, entendido como um sintoma do fim de uma grande cultura¹⁸.

Wittgenstein manteve uma relação bastante próxima com o jovem matemático David Pinsent, morto durante a Primeira Guerra Mundial. Monk (1995, p. 83) sublinha que “o laço mais forte entre os dois era a música”; de fato, a música foi o que os uniu – afinal, ambos sentiam uma veneração especial por Schubert. Em diversos momentos os dois se encontravam e, enquanto Pinsent tocava no piano, Wittgenstein assobiava a melodia de suas canções. Bouveresse assegura que “todas as pessoas que tiveram a oportunidade de escutar Wittgenstein interpretar desta maneira algumas obras clássicas confirmam a veracidade e a intensidade da execução que ele era capaz de produzir por este meio” (BOUVERESSE, 2000, p. 126).

Durante sua vida, o pensador de Viena revelou-se como um verdadeiro crítico e um aguçado apreciador da boa música, a qual considerava “a mais sofisticada de todas as artes” (VB, 2000, p. 23), fundamentando de forma clara e justificando o motivo de suas preferências. Desse modo, fez questão de esclarecer, tanto para sua família, amigos e para ele mesmo, que Brahms havia sido o último representante da boa música. Em uma passagem de *Cultura e Valor*, escreve que:

Existe decididamente uma certa afinidade entre Brahms e Mendelssohn; mas não me refiro à que se revela em trechos individuais das obras de Brahms e que fazem lembrar trechos de Mendelssohn – a afinidade de que falo poderia expressar-se melhor dizendo que Brahms faz de um modo completamente rigoroso o que Mendelssohn fez apenas com medidas de rigor. Ou: Brahms é, com muita frequência, Mendelssohn sem as imperfeições. (VB, 2000, p. 39)

Essa maneira de se relacionar com as artes e com a cultura em geral demonstra que Wittgenstein tinha seus próprios critérios de avaliação. Não se deixava influenciar pela moda ditada pela cultura vigente. Pelo contrário, deixava claro que as produções do seu tempo não lhe diziam absolutamente nada. Monk

¹⁸ Ray Monk, ao escrever a biografia de Wittgenstein, recorda alguns elementos reveladores da sua relação com as artes. Entre outras coisas, assegura que Wittgenstein “não revelou nenhum talento musical, artístico ou literário precoce” (MONK, 1995, p. 27); lembra também que Ludwig só se aproximou de um instrumento musical depois dos trinta anos, quando aprendeu a tocar clarineta como parte do treinamento para tornar-se professor (1995, p. 28). Dados que não diminuem a relação de Wittgenstein com as artes, antes revelam traços característicos de sua personalidade exigente: “não existe nada intermediário entre realizar uma obra verdadeiramente grandiosa e não realizar praticamente nada” (MONK, 1995, p. 92).

recorda que o que “ele ardentemente desejava era uma cultura que tratasse a música, a poesia, a arte e a religião com o mesmo respeito e seriedade com que a nossa sociedade atual trata a ciência” (MONK, 1995, p. 454).

Wittgenstein se considerava e se apresentava como um homem de outra época e de outra cultura. Não fazia esforços para tentar se adaptar às condições da sociedade da época e tampouco procurava agradar aos seus contemporâneos. Sua relação com a sociedade era limitada ao campo do trabalho, no qual evitava manter vínculos de dependência com respeito a ele. Desse modo, tratando da sua relação com sua condição de vida, trabalho, amizades, de suas preferências filosóficas, artísticas e literárias, sempre se limitou ao que realmente correspondia a suas necessidades, àquilo que considerava uma expressão de honestidade, e ignorava abertamente todo o resto. Não aceitava a ideia de admirar algo por imposição ou simples convenção. Mantinha suas preferências, de acordo com seus critérios, independentemente da opinião alheia, ainda que isso pudesse parecer constrangedor para aqueles que o rodeavam. Em algumas ocasiões, seu gosto e seus autores preferidos faziam parte de uma classe considerada secundária e de menor importância, longe daqueles consagrados pela aclamação popular e oficialmente reconhecidos pelos críticos. Ainda assim ele não se deixava influenciar, era como se isso não lhe fizesse a mínima diferença.

É compreensível essa atitude se for levado em consideração o fato de que ele observava com desconfiança todas as formas de otimismo modernistas, tanto de ordem social, política, religiosa, artístico ou cultural.

Um elemento essencial que contribui para reforçar a maneira como Wittgenstein se relaciona com as artes e com a cultura em geral pode ser identificado no ano de 1914, quando ele resolve doar anonimamente parte de sua herança para alguns artistas que estavam passando por dificuldades¹⁹.

¹⁹ A soma, cerca de cem mil coroas, foi repartida da seguinte maneira: “Rainer Maria Rilke, Georg Trakl e Carl Dallago, cada um dos quais receberia 20 mil coroas. Das 30 mil coroas remanescentes, 5 mil foram para o escritório Karl Hauer e outras 5 mil para o pintor Oskar Kokoschka, 4 mil para Else Lasker-Schüler, enquanto que Adolf Loos e os escritores Theodor Haecker, Theodor Däubler, Ludwig Erik Tesar, Richard Weiss e Franz Kranewitter receberam 2 mil coroas cada um, e Hermann Wagner Josef Oberkofler, Karl Heinrich e Hugo Neugebauer receberam mil coroas cada um. (MONK, 1995, p. 109). Graças às correspondências trocadas entre Wittgenstein e Ficker, hoje é possível reconstruir o episódio da doação feita pelo filósofo vienense, o que se trata de um episódio inegavelmente importante para a vida cultural e artística da Áustria.

Embora a maioria dos beneficiados pela doação fossem poetas e escritores, a relação de Wittgenstein não se limitava somente ao âmbito da literatura e da música: alcançava o mundo da escultura e até mesmo da arquitetura, um ponto que não pode ser desconsiderado se o objetivo é compreender o espaço que as manifestações artísticas ocupam no pensamento de Wittgenstein.

Do exposto é possível concluir que o pensador de Viena, embora insatisfeito com a decadência cultural da época, ao mesmo tempo nutria uma profunda relação com as artes em geral, o que possibilita identificá-lo com um esteta, sem que tenha elaborado uma teoria estética. Sua relação com as artes era mais profunda, produzida a partir da realidade concreta da vida, e não das relações formais do entendimento. Nesse sentido, a arquitetura, também contemplada por Wittgenstein, destaca-se como modelo paradigmático de sua atividade filosófica. Trata-se de uma demonstração daquilo que ele próprio enunciou na sua análise da lógica.

1.1.3 A arquitetura como atividade do *mostrar*

Wittgenstein, em sua primeira obra, o *Tractatus*, sustenta efetivamente que “há por certo o inefável. Isso se *mostra*, é o Místico” (TLP, 2010, p. 281). Sendo a estética um elemento que pertence ao inefável, é possível considerar que também a ela cabe *mostrar*, com seus próprios meios, aquilo que não pode ser dito. Criticava a pretensão daqueles que procuravam dizer algo por meio da arte ou da ética, quando estas poderiam no máximo mostrar algo, afinal, ambas pertencem ao âmbito do inefável.

No *Tractatus Logico-Philosophicus*, ele havia tratado de resolver aquilo que considerava o problema fundamental da filosofia: delimitar nitidamente o domínio daquilo que pode ser dito e daquilo que não pode ser dito, aquilo que pode apenas ser mostrado. Nesse caso restrito, Wittgenstein compara o trabalho da filosofia com o trabalho da arquitetura.

O trabalho em filosofia – tal como muitas vezes o trabalho em arquitetura – é, na realidade, mais um trabalho sobre si próprio. Sobre a nossa própria interpretação. Sobre a nossa maneira de ver as coisas (e sobre o que delas se espera). (VB, 2000, p. 33)

Wittgenstein, entre os anos de 1925 e 1926, exerceu o ofício de arquiteto, quando aceitou o pedido para projetar uma casa para sua irmã. Cada detalhe foi cuidadosamente pensado por ele, afinal, tratava-se de uma “oportunidade de colocar em prática suas concepções bem arraigadas de estética arquitetônica” (MONK, 1995, p. 219). As fechaduras, as portas, os trincos e as janelas foram desenhados especialmente para esta construção, o que deu a ela um estilo sofisticado, por vezes identificado com o estilo modernista.

Bouveresse insiste que a casa de Kundmannngasse “não deve ser entendida como uma espécie de manifesto modernista” (BOUVERESSE, 2000, p. 158). Embora a obra fosse de uma beleza extraordinária, dificilmente poderia se dizer que o edifício pertencia a alguma determinada escola de arquitetura. Até porque Wittgenstein nunca recebeu uma formação nessa área.

Grande parte dos seus comentadores, incluindo Bouveresse, parece concordar que a construção, embora lembre em muito o estilo “modernista”, deve na verdade ser identificada, em um sentido amplo, com uma arquitetura “objetiva”²⁰.

Um elemento que chama a atenção é que a obra foi construída isenta de qualquer detalhe decorativo que não tivesse uma utilidade específica²¹. As formas geométricas, a sobriedade e o rigor foram os traços marcantes desta construção wittgensteiniana, o que lembra, e muito, a sua forma de fazer filosofia, enfim, a sua própria visão da civilização Ocidental, conforme assegura quando escreve que: “A arquitetura imortaliza e glorifica algo. Por conseguinte, onde nada há para glorificar, não pode haver arquitetura” (VB, 2000, p. 103). E ainda, de acordo com as observações de Monk, mais uma vez a relação entre ética e estética tem implicações na maneira como o filósofo concebe a arquitetura, e também as artes em geral:

²⁰ “Objetiva” porque primou pela simplicidade e utilidade em cada detalhe, abrindo mão da tendência estética que privilegiava a ornamentação excessiva, recusando qualquer elemento arbitrário ou supérfluo.

²¹ Dois fatos semelhantes contribuem para reforçar esse paradigma wittgensteiniano: o primeiro ocorreu no início das férias de verão, quando Wittgenstein passou a ocupar os aposentos que antes pertenceram a G. E. Moore, na faculdade de Cambridge. Russell o acompanhou na compra dos móveis e lembra que Wittgenstein era terrivelmente exigente: “Ele é *muito* niquento, e não comprou absolutamente nada ontem. Deu-me uma palestra sobre como os móveis deveriam ser construídos – ele tem aversão a qualquer tipo de ornamento que não seja parte da fabricação da peça e nunca consegue encontrar algo suficientemente simples”. (MONK, 1995, p. 64) O segundo, quando, anos mais tarde, Eccles escreveu para Wittgenstein pedindo conselhos sobre um conjunto de mobília para dormitório que havia projetado, ao que Monk considera: “embora Wittgenstein e Eccles partilhassem a mesma preferência pela funcionalidade destituída de qualquer espécie de ornamentação, podemos supor que para Wittgenstein a questão adquiria uma importância cultural, e até mesmo ética” (MONK, 1995, p. 106).

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, pp. 64 – 65)

Aos olhos de Wittgenstein, uma época como a sua, a qual provavelmente não tinha nada para eternizar, tampouco para sublimar, deveria reconhecer tal realidade e tratar de não fazer algo distinto do que essa realidade. Assim é na filosofia, assim deve ser nas artes (na literatura, na arquitetura), e na própria cultura. Nas palavras de Russell, citado por Monk (1995, p. 66), Wittgenstein “tem a sensibilidade do artista ao achar que deve produzir algo perfeito ou então absolutamente nada”. Esse é um ponto em que se torna possível identificar a relação existente entre a filosofia e a estética no pensamento do “filósofo-arquiteto”.

Em síntese, a construção parece, nas palavras de sua irmã Hermine, “uma casa para os deuses, e não para uma simples mortal” (MONK, 1995, p. 220). Conforme assinala Bernhard Leitner, trata-se de uma obra

inigualável na história da construção do século XX. Tudo foi pensado com profundidade de uma maneira nova. Nada nesta arquitetura foi tomada diretamente de outra parte, nem de uma tradição arquitetônica, nem de uma vanguarda de profissionais. (LEITNER, 1973, p. 15)

De acordo com os apontamentos de Bouveresse, apesar de ser comum associar o nome de Wittgenstein com os movimentos vienenses mais revolucionários, ele certamente foi o contrário de um modernista, expressando sem vacilar, na década de 1930, sua antipatia e incompreensão pela civilização atual, em particular por suas formas de manifestação artística (BOUVERESSE, 2000).

O próprio Wittgenstein deixa clara a sua posição referente à forma como as artes, e podemos entender também a arquitetura, eram representadas na sua época. Não poupou palavras a despeito de sua insatisfação com os artistas da época, nem fez questão de esconder ou de amenizar sua crítica a tal constatação, sendo incisivo ao afirmar que

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. Não se trata de um juízo de valor. Tal não quer dizer que ele aceite o que hoje em dia passa por arquitetura como se fosse arquitetura, ou que não se aproxima do que se chama música moderna com a maior suspeita (embora sem compreender a sua linguagem), mas, por outro lado, o desaparecimento das artes não justifica que se julgue depreciativamente tal tipo de humanidade. (VB, 2000, p. 19-20)

Considerava essencial que o artista fosse autêntico, devendo expressar em sua criação um espírito que fosse de fato correspondente ao espírito de sua época. Não julgava correto fazer uma arte diferente daquela que é possível realizar. Seria desonesta uma produção artística que fizesse referência a uma época já passada, justamente porque o artista, ao produzir uma obra, expressa nela um sentimento, uma emoção, uma aspiração que pertence àquela época e não a outras.

O que pode ou o que quer expressar uma época que, talvez, não tenha nada que expressar? A resposta sugerida por Wittgenstein, tanto em sua obra arquitetônica como no *Tractatus*, é provavelmente que, em suma, lhe falta expressar (ou mais exatamente manifestar) a forma mais pura e mais abstrata possível, com uma economia de meios que exclua a intervenção de todo elemento arbitrário ou supérfluo, algo assim como o que tem haver com as condições formais de possibilidade de expressão de algo em geral. (BOUVERESSE, 2000, p. 162)

“A arquitetura”, escreve Wittgenstein em uma observação de 1942, “é um gesto. Nem todo o movimento intencional do corpo humano é um gesto. Nem tão pouco se concebem como arquitetura todos os edifícios construídos de um propósito” (VB, 2000, p. 68). Para ele, uma boa arquitetura diz algo ou dá a impressão de expressar um pensamento, de acordo com suas próprias palavras: “Lembrem-se da impressão que nos provoca a boa arquitetura, a impressão de que expressa um pensamento. Leva-nos a querer responder com um gesto” (VB, 2000, p. 41). Portanto, a arquitetura é uma expressão humana, “um gesto, é uma expressão, mas expressa uma impressão, pensamento ou experiência, para a qual não se encontra a expressão verbal certa, a descrição adequada” (CRESPO, 2011, p. 350).

Está claro que o ideal que inspirou a concepção da casa de sua irmã mantém uma relação direta com as ideias do *Tractatus*. A construção projetada e executada

por Wittgenstein parece evocar um rigor, uma simplicidade, uma ordem e um equilíbrio, que recorda a proposição 5.4541:

As soluções dos problemas lógicos devem ser simples, pois estabelecem o padrão da simplicidade.

Os homens sempre pressentiram que deve haver um domínio de questões cujas respostas – a priori – estejam simetricamente unidas numa configuração acabada, regular. Um domínio onde valha a proposição: *simplex sigillum veri*. (IF, 1994, p. 223)

É possível considerar que o projeto arquitetônico desenvolvido por Wittgenstein tinha por objetivo sublimar e eternizar a lógica. Não se trata aqui de uma referência a uma lógica arquitetônica ou algo similar, e sim à lógica apresentada no *Tractatus*, pautada pelo critério de objetividade. Em outras palavras, a construção da casa parece haver obedecido precisamente ao que ele denunciou mais tarde como uma exigência dogmática impossível de satisfazer.

Todo esse cenário demonstra a profunda relação que Wittgenstein mantinha com as artes em geral, de maneira especial com a música e com a arquitetura. Fica evidente também que ele não procurou estruturar nenhum tipo de teoria a respeito da produção artística; antes, procurou fazer dela uma atividade que se assemelha à atividade do filósofo, ou seja, uma possibilidade de manifestar aquilo que não cabe nas palavras, mas que se pode mostrar. Esses elementos serviram de moldura e fizeram que Wittgenstein fosse identificado como um antiessencialista estético e artístico.

1.2 WITTGENSTEIN E O ANTIESSENCIALISMO ESTÉTICO

O importante artigo de Terry Diffey, com o título *Wittgenstein; l'anti-essentialisme et la définition de l'art*²² (*Wittgenstein; O antiessencialismo e a definição de arte*), traça a origem da convicção de alguns comentadores da segunda metade do século XX que pretenderam identificar Wittgenstein como um pioneiro do antiessencialismo estético e artístico. Além disso, o artigo sublinha as dificuldades

²² Diffey, Terry. Wittgenstein, Anti-essentialism and the Definition of Art. In Peter Lewis (Ed.), Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy, Aldershot, Royaume-Uni, Ashgate, coll. "Wittgensteinian studies", original em língua inglesa.

filosóficas inerentes a este tipo de aproximação. Dois autores estão na gênese da afirmação: de um lado, Morris Weitz²³, e do outro, W. E. Kennick²⁴.

Para Weitz, a estética e a filosofia da arte apresentam como objeto principal a natureza artística e a definição dessa natureza. Ele afirma que as teorias estéticas tentaram, sobretudo, determinar as condições necessárias e suficientes para tal definição. O comentador enumera, em seguida, diferentes teorias da arte e expõe seus argumentos: formalismo, voluntarismo, emocionalismo, intelectualismo, intuicionismo e organicismo (CARROLL, 2010).

Tendo defendido o abandono do problema, que consistia em determinar as condições necessárias e suficientes para definir a arte, ele tenta demonstrar que os teóricos e estetas falharam em sua empreitada²⁵. Segundo ele, cada autor de tais teorias encontra eco noutro autor frente à incapacidade de dizer de fato o que é a obra de arte. A arte, de acordo com Weitz, é um conceito aberto tanto quanto o conceito de jogos presente nas *Investigações Filosóficas*. Diferentes jogos não partilham da mesma essência, mantendo entre si apenas semelhanças de família.

A arte em si é um conceito aberto. [...] Os estetas podem fixar condições, mas nunca as necessárias e suficientes para a aplicação correta do conceito. [...] O que defendo, assim, é que a índole da arte, bastante expansiva e aventureira, as suas constantes mudanças e as suas novas criações, tornam logicamente impossível assegurar um conjunto de propriedades definitivas. (WEITZ, 1956, p.56)

Afirma Weitz que saber o que é a arte não consiste em apreender uma essência manifesta ou latente, mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar o que chamamos de arte em virtude de suas semelhanças²⁶.

o problema da natureza da arte é como o da natureza dos jogos, pelo menos neste aspecto: se olharmos e virmos a que é que chamamos "arte", também não iremos encontrar nenhuma propriedade comum -- apenas

²³ Suas ideias podem ser comprovadas principalmente no artigo intitulado: *The role of theory in aesthetics*. In: *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol 15, nº 1, sept. 1956, p. 27-35.

²⁴ Conforme ideias apresentadas no texto: *Does traditional aesthetics rest on a mistake?* In: Cyril Barret (Ed.) *Collected Papers on Aesthetics*. Oxford, Blackwell, 1965, p. 1-21.

²⁵ É importante salientar que "Weitz não diz que, por todas as definições de arte que conhecemos terem fracassado, qualquer tentativa posterior está muito provavelmente condenada. O seu argumento não é uma simples indução baseada na enumeração dos anteriores fracassos dessas teorias. É um argumento que diz que qualquer tentativa de definir a arte falhará necessariamente, por uma questão lógica. (CARROLL, 2010, p. 236).

²⁶ Op. Cit., p. 31. Knowing what art is is not apprehending some manifesto or latent essence but being able to recognize, describe and explain those things we call art in virtue of this similarities.

cadeias de similaridades. Saber o que é arte não é apreender uma essência manifesta ou latente mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos "arte" em virtude de certas similaridades. (WEITZ, 1956, p. 31)

Kennick, por sua vez, é menos evidente em suas considerações. Ele se ocupa em identificar os vários defeitos que afetam as fundações da estética tradicional, mostrando que a busca de uma definição para a arte repousa sobre a ideia de uma natureza comum para as diferentes e variadas obras de arte. O desejo de ter clareza a respeito de tal natureza comum, verificável pela formulação de condições necessárias e suficientes, é, para ele, o primeiro erro, ou o primeiro defeito. Kennick afirma a impossibilidade de saber o que é e o que merece ser qualificado como obra de arte a partir da incerteza a respeito do conceito de arte. Depois de afirmar, portanto, que a busca de elementos comuns não é conclusiva, ele se volta, assim como Weitz, para o conceito de semelhanças de família, o qual parece mais apropriado e fecundo.

As considerações de Weitz e Kennick, embora caminhem por campos opostos, encontram um ponto de convergência e parecem comungar da convicção de que as teorias estéticas são mais normativas que descritivas e que seu verdadeiro objetivo reside na vontade de mudar o gosto de uma época. Essa parece ser a intenção de Wittgenstein em suas considerações sobre a obra de arte. Os comentadores fazem a opção pela ideia de que a crítica artística deve se apoiar sobre uma estética, que se faz necessário saber o que é a arte antes de poder julgar aquilo que é uma boa obra de arte. Isto consistiria num erro. Há certamente aí uma clara intenção de separar a arte e a moral para recusar toda pertinência ou julgamento moral sobre uma obra de arte. Mas será exatamente essa a intenção de Wittgenstein?

A argumentação destes primeiros representantes do antiessencialismo wittgensteiniano, que foram Weitz e Kennick, resume como por antecipação as teses centrais de seus sucessores. Apesar da ausência de uma teoria da arte em Wittgenstein, a maior parte dos antiessencialistas acabaram por considerar que os elementos referentes à estética na obra do filósofo de Viena não apresentam nenhum problema na medida em que, para eles, a estética em si não pode apresentar problemas que não possam de alguma maneira ser clarificados e, portanto, resolvidos.

Não existe no corpus wittgensteiniano uma obra dedicada ao problema da estética ou aos problemas das artes, excluindo os apontamentos dos seus alunos reunidos em *Aulas e Conversas*, as anotações avulsas que Wittgenstein escreveu nos seus cadernos e diários e a utilização ocasional que faz do conceito de estética, sobretudo, nos seus escritos sobre a filosofia da psicologia. (CRESPO, 2011, p. 218)

A riqueza dos textos de Wittgenstein que vieram à luz nos últimos anos nos faz recuar dessa conclusão extremamente rápida acerca das considerações do filósofo como um antiessencialista em matéria de estética. Mais recentemente, a crítica se volta para um Wittgenstein mais complexo e mais sutil. Em 1958 surge o *Caderno Azul e Marrom*²⁷, e, em 1966, *A Gramática Filosófica*²⁸. Esses trabalhos revelam um pensamento que, por não encontrar sua expressão definitiva, apresenta elevado grau de elaboração, contemplando temas que não se fazem presentes em *Investigações Filosóficas*. No que diz respeito especificamente à estética, em 1966 aparecem também *Lições e Conversas sobre Ética, Estética e Religião*, que oferecem um novo horizonte sobre a concepção wittgensteiniana da arte. No ano de 1977 diversas notas foram reunidas por Von Wright, sendo publicadas com o título de *Cultura e Valor*, em que Wittgenstein versa a respeito de temas relacionados à ética, à estética e à religião.

Curiosamente tais textos não modificaram sensivelmente a interpretação habitual e dominante de Wittgenstein, ainda que a maior parte dos comentadores admita a existência de uma mudança. No *Tractatus* a estética é apofática e transcendental. De acordo com Monk, em ambos os casos, “não existe uma ciência da estética; nem os resultados de outra ciência, como a física, ou pseudociência, como a psicologia, podem ter relevância nessas questões” (MONK, 1995, p. 362).

²⁷ O *Livro Azul* foi ditado aos alunos do ano letivo de 1933-1934 e o *Livro Marrom* ditado a A. Ambrose e a F. Skinner, no ano de 1934-1935. É possível recordar também as notas anteriormente ditadas a E. Moore, no ano de 1914, na Noruega. Neles já aparecem expressões que caracterizam a “segunda fase” do pensamento wittgensteiniano, como: “formas de vida” e “jogos de linguagem”. De acordo com as considerações de Monk (1995, p. 310), “[...] Wittgenstein ditou o que é hoje conhecido como *O livro marrom* [ou *O livro castanho*]. Este, ao contrário de *O livro azul*, não nasceu como substituto de um curso; foi uma tentativa de Wittgenstein formular para si mesmo os resultados de seu trabalho. Ele o ditou a Skinner e Alice Ambrose, que ficavam ao seu lado de duas a quatro horas por dia, quatro dias por semana. *O livro marrom* é dividido em duas partes, correspondendo *grosso modo* ao método e a sua aplicação. A parte I, que introduz o método dos jogos de linguagem, parece um livro didático. A um parágrafo introdutório em que se refere a como ‘santo Agostinho [...] quando criança, aprendeu a falar’, seguem-se 72 ‘exercícios’ numerados, muitos dos quais convidam o leitor a ‘imaginar’”.

²⁸ Na *Gramática Filosófica* é possível observar o novo método adotado por Wittgenstein que vigorará até os seus últimos escritos. Nesta obra a atenção se volta para a descrição do que acontece, e não aos fatos empíricos. O método descritivo é privilegiado no lugar das explicações e elucidações.

Do interior de *Conversas sobre Ética, Estética e Religião*, as *Lições de Estética* abandonam aquela espécie de silêncio em proveito de um discurso positivo e desenvolvido, mas evitam sempre e deliberadamente a questão sobre a definição de arte. Wittgenstein insiste sobre o emprego das palavras, e se detém, sobretudo, em indicar que, no âmbito de seu uso, a palavra estética surge da generalização de manifestações variadas daquilo que ele chama de apreciação estética, ou seja, grosso modo, de fenômenos pelos quais é expresso aquilo que se mostra, à primeira vista, no gosto.

A compilação de notas dispersas de Wittgenstein efetuadas por Von Wright e publicadas sob o título *Vermischte Bemerkungen*²⁹ (*Cultura e Valor*) permite ir mais longe e mais profundo na análise. Tais notas levam a discernir, para além dos escritos impessoais, um posicionamento mais pessoal do filósofo sobre o mundo da arte.

As inúmeras observações sobre a obra de poetas, escritores e músicos revelam muito mais um esteta social explicando as razões de suas preferências do que um teórico da arte. Certamente, nada se encontra em *Cultura e Valor* que pode contrariar o antiessencialismo que lhe é imputado; porém, alguns elementos permitem repensar a relação existente entre a estética e a filosofia, bem como o lugar que a primeira ocupa no pensamento do autor, deixando clara a sua posição.

Ao discutir estética, Wittgenstein não estava tentando contribuir para a disciplina filosófica que leva o mesmo nome. A própria ideia de que possa haver tal disciplina é uma consequência, ou talvez um sintoma, do “outro” estilo de pensar. Ele, pelo contrário, estava justamente tentando resgatar questões de apreciação artística das mãos dessa disciplina, e em particular da ideia de que existe alguma ciência da estética. (MONK, 1995, p. 362)

O que está em questão não é a existência ou não de uma ciência estética, o que para Wittgenstein seria impensável, mas o que importa destacar é que, ao tratar da temática da estética, ele não tem em mente tal ciência, mas sim a atividade, a prática daquilo que se denomina estética. Assim, é possível observar que

²⁹ *Vermischte Bemerkungen (Cultura e Valor)* reúne anotações feitas por Wittgenstein entre os anos de 1914 a 1951, tratando de questões referente à cultura de sua época, abrangendo elementos que versam sobre literatura, música, estética, história, e questões religiosas. As considerações destas notas disponibilizam uma chave de leitura fundamental para compreender o núcleo lógico, ou gramatical, da filosofia wittgensteiniana e um referencial filosófico para discutir o modelo cultural adotado pela civilização ocidental. O teor do livro revela vividamente a profundidade e seriedade do carácter de Wittgenstein e a sua busca pela verdade.

Wittgenstein não foi somente um amante da arte, mas também um crítico que funda seu julgamento sobre considerações filosóficas, justificando de maneira objetiva seu posicionamento e o motivo de suas preferências. A pergunta que aparece é então: Seria Wittgenstein um esteta sem estética? É oportuno destacar que,

Em Wittgenstein, a obra é fruto da vida. Somente uma compreensão das circunstâncias da vida pode iluminar as circunstâncias da obra. (...) Pelo fato de ser a vida quem marca a obra, em Wittgenstein, os interesses que alimentaram seu silêncio (aspectos relacionados à ética, estética e religião) são concomitantes àqueles que alimentaram seu discurso, ou melhor, a essência da linguagem e a necessidade do silêncio se encontram em uma relação de implicações recíprocas. Pelo mesmo fato, na ordem das argumentações, os interesses que determinam o silêncio não são somente acessórios, mas ocupam um lugar central em seu pensamento. (VALLE, 2003, p. 29)

Considerando a obra como fruto que emerge da própria vida, conhecer o contexto histórico e cultural a partir do qual a obra foi produzida pode ser o ponto decisivo para a correta compreensão do pensamento wittgensteiniano. A maneira como esse filósofo tratou da questão estética revela que, de fato e de acordo com seus apontamentos, ele é um esteta. Sua relação com a arte justifica essa conclusão e, ao mesmo tempo, se apresenta como não sendo detentor de nenhuma teoria estética, uma vez que essa não pode ser teorizada, devendo estar sempre aberta a transformações e mudanças radicais, pois se trata de uma atividade na qual o que está em questão é encontrar um motivo estético e não uma causa estética.

De fato, todo o esforço de Wittgenstein em denunciar a crise da sua época e de lançar sua reflexão filosófica em uma base sólida foi responsável por uma grande influência na filosofia do século XX³⁰, a qual se constitui a partir de uma crítica declarada a toda a tradição filosófica.

³⁰ Durante grande parte das décadas de 1950 e 1960, a teoria da arte predominante foi a apresentada e defendida pelos neowittgensteinianos. Houve até mesmo um silêncio por parte daqueles que outrora buscavam uma definição para a arte.

1.3 CRÍTICA À TRADIÇÃO FILOSÓFICA

Antes de aprofundar a análise da questão estética, bem como o lugar que essa ocupa no pensamento e na atividade filosófica de Wittgenstein, é importante considerar, em primeiro lugar, alguns elementos que podem contribuir para uma melhor compreensão da “arquitetura” de sua obra³¹. A partir destes elementos, de valor indicativo ou sintomático, será possível percorrer um itinerário que vai da “periferia” para o “centro” de sua atividade filosófica.

Nesse âmbito, o primeiro aspecto que se faz necessário abordar é o fato de que Wittgenstein afronta a tradição filosófica à qual pertence. O ataque à tradição pode corresponder a duas atitudes de efeito convergente, mas que têm bases distintas.

A primeira atitude faz referência ao diagnóstico da tradição filosófica e do impulso metafísico que a anima. A leitura dos sintomas descobertos revela a existência de uma peculiar doença espiritual. A outra atitude diz respeito a uma possível ignorância voluntária das principais fontes da tradição filosófica³². Wittgenstein dispensa a leitura dos clássicos consagrados pela filosofia e parece ignorar seus esforços, bem como seus resultados. Poderia tratar-se de um bloqueio em relação à tradição motivado justamente por um conhecimento dela. É justamente esse conhecimento que permitiria a ele diagnosticar a doença da qual padece toda a tradição.

O distanciamento que recomenda em relação à tradição parece resultar de uma preocupação de proteção da própria filosofia, ou do filosofar, em relação a toda e qualquer influência: “é bom que eu não me permita ser influenciado” (VB, 2000, p.

³¹ Faz-se necessário salientar que a obra de Wittgenstein é, em sua grande maioria, póstuma. A sua publicação resultou de uma seleção e compilação realizada por seus testamenteiros literários. Algumas obras nasceram de ditados que o próprio autor fez a alunos ou a amigos. Para as obras que não saíram do punho de Wittgenstein, tais como apontamentos de aulas, conversas e memórias pessoais ou acadêmicas, fez-se uso de prudência na sua citação e só em casos absolutamente excepcionais se levaram em conta alguns desses textos. A edição da obra de Wittgenstein corresponde a uma parte bastante pequena da totalidade dos escritos deixados por ele, que segundo a catalogação de Henrik von Wright, atinge cerca de 20.000 páginas, entre manuscritos datilografados e textos mistos. Nesse sentido, é importante lembrar que existe muito material ainda inédito, que pode desempenhar um papel crucial no conjunto geral da obra e conduzir a novas perspectivas a seu respeito.

³² O que não invalida o fato de ter lido obras de grandes expoentes da história da filosofia, em particular, Platão, Agostinho, Kant, Schopenhauer e Kierkegaard. Wittgenstein, com frequência, faz referência a sua dívida para com estes grandes pensadores. É válido notar que diversos outros pensadores, considerados de “segunda linha”, também foram de fundamental importância para ele, dentre os quais podemos citar: Otto Weininger e Oswald Spengler (VALLE, 2003).

13), e completa dizendo que “o filósofo não é um cidadão de uma comunidade de ideias. É isto que o torna um filósofo” (Z, 1967, p. 108). Trata-se da preocupação de preservar e maximizar a autonomia do pensar por si próprio, característica que identifica o verdadeiro filósofo. Isso não nega o fato de Wittgenstein ter lido alguns autores e, até mesmo, ter sido influenciado por eles; porém, considerava que as poucas leituras que fizera tinham sido, de todo o modo, em número excessivo; sublinha também que aquilo que lia não melhorava o seu pensamento, antes produzia uma influência contrária, até mesmo prejudicial sobre eles³³: “Por pouca filosofia que eu tenha lido, não li certamente a menos, mas antes a mais. Vejo isto quando leio um livro filosófico, ele não melhora os meus pensamentos, torna-os piores”³⁴ (WITTGENSTEIN, 1947, p. 101).

Certamente o que está no centro da preocupação wittgensteiniana é, então, a plena autonomia do próprio pensar. Dito de outra maneira, acreditava que ainda que o esforço do pensamento acabe por levar a resultados que não sejam os da tradição, o enveredar por esses caminhos e a obtenção desses resultados devem nascer de um confronto original com os problemas e só poderão produzir-se de forma autêntica se nascerem de uma mente livre de intromissões de outrem. É precisamente esse o elemento que melhor caracteriza o autor e que faz dele um “gênio solitário, singular” (VALLE, 2003, p. 48).

Nesse tocante, parece que o intento de Wittgenstein é a defesa de que é possível estar diante dos problemas de forma inteiramente nova, como uma experiência única e, mais do que isso, sem qualquer preconceito acerca deles. O que sugere é que o filósofo (e também o artista) poderá se dedicar a qualquer investigação ou tarefa como se estivesse em um começo absoluto, livre de influências externas que o condicionem, ignorando os resultados obtidos por outros pensadores; afinal, “em nenhum ramo do conhecimento um autor pode ignorar os resultados de uma investigação honesta com tanta impunidade como em Filosofia e Lógica” (WITTGENSTEIN, 1913, p. 351). Isso quer dizer, entre outras coisas, que em nenhum ramo do conhecimento alguém está tão sozinho e entregue a si próprio como está em filosofia.

³³ É o caso da crítica que dirigiu no ano de 1931 aos diálogos socráticos: “Ao ler os diálogos Socráticos, tem-se a sensação de uma tremenda perda de tempo! Qual é o sentido destes argumentos que nada provam e nada clarificam?” (CV, 2000, p. 30)

³⁴ Escreveu em escrita cifrada em Wittgenstein’s Nachlass (eletronic edition), MS 135, entrada de 27.7.1947, fl. 101. Em carta enviada a G. H. von Wright, em 21.2.1947.

No prefácio do *Tractatus* a questão é descrita do seguinte modo:

O quanto meus esforços coincidem com os de outros filósofos, não quero julgar. Com efeito, o que escrevi aqui não tem, no pormenor, absolutamente nenhuma pretensão de originalidade; e também não indico fontes, porque me é indiferente que alguém mais já tenha, antes de mim, pensado o que pensei. (TLP, 2010, p. 131)

Esse fragmento do Prefácio do *Tractatus* é relevante por assinalar uma total indiferença à possível coincidência que possa haver ou não com aquilo que já foi anteriormente pensado por terceiros. No fundo, o que está em questão, de acordo com Wittgenstein, é que um pensador tem de enfrentar o caminho por si mesmo. Se ao empreender essa tarefa, ele encontra apenas aquilo que outros já encontraram, pensaram e escreveram ou se, pelo contrário, realiza uma grande descoberta, isso não o preocupa.

É bem verdade que no mesmo Prefácio, um pouco abaixo, Wittgenstein indica com clareza que, pelo menos no caso de Frege e Russell³⁵, o pensamento de outros não foi totalmente alheio a sua atividade filosófica, e o contato com esses autores não se caracterizou como sendo negativo, mas sim positivo, estimulante, ao que ele próprio reconhece: “Desejo apenas mencionar que devo às obras grandiosas de Frege e aos trabalhos de meu amigo Bertrand Russell uma boa parte do estímulo às minhas ideias” (TLP, 2010, p. 131). Ainda assim, Valle (2003, p. 50) lembra que

outras influências, embora não declaradas pelo autor, são óbvias. Assim, poderiam ser apontados pensadores como William James e autores considerados pelo filósofo como mestres de espiritualidade – Santo Agostinho, Kierkegaard, Schopenhauer e Tolstoi. Além destes, ainda, mesmo duvidosamente, poderiam ser considerados os contatos mantidos com E. Mach, Mauthner, Musil e Freud.

Nessa perspectiva, nada impede que pensamentos alheios, mesmo aqueles do passado, sejam considerados, tenham validade ou relevância. O importante é que eles só podem ser utilizados por quem pensa, a partir do momento em que sejam reconstituídos por um movimento autônomo que os forma no seu próprio pensamento. Para ser um verdadeiro filósofo se faz necessário “não ter

³⁵ Na obra *Cultura e Valor* (2000, p. 36), Wittgenstein apresenta alguns pensadores que exerceram grandes influências sobre sua atividade intelectual. É importante destacar que estes nomes são de filósofos que o precederam ou com quem ele conviveu, a saber: Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Kraus, Loos, Weininger, Spengler e Sraffa.

preocupação com aquilo que já alguma vez se escreveu! Começar a pensar sempre do princípio, como se ainda não tivesse acontecido absolutamente nada”³⁶ (VB, 2000, p. 120), e de forma poética conclui: “é preciso atravessar todas as manhãs, novamente, o cascalho inerte para chegar ao núcleo quente e vivo” (VB, 2000, p. 14).

É nesse sentido que se pode caracterizar a crítica wittgensteiniana à tradição filosófica. O verdadeiro filósofo é aquele que consegue, todos os dias, estar diante dos problemas filosóficos como se fosse a primeira vez, sem considerar os resultados daqueles que outrora já estiveram frente aos mesmos problemas. Um filósofo, para que seja autêntico, precisa seguir esse postulado; caso contrário, estará fadado ao erro e chegará sempre até onde outros já chegaram. É contra essa tendência que Wittgenstein está lutando e é nessa perspectiva que se fundamenta a sua crítica a toda a tradição filosófica: libertar a filosofia dos caminhos comuns.

1.3.1 O movimento do pensar autônomo

Em uma analogia da atividade artística com as obras realizadas por grandes mestres, a exigência do pensar autônomo a que Wittgenstein se propõe pode ser mais bem compreendida pelo cruzamento de duas anotações feitas por ele. Na primeira, escreve que: “Uma vez disse, e talvez acertadamente: a cultura antiga se tornará um montão de destroços e, por fim, um montão de cinzas, mas sobre as cinzas pairarão espíritos” (VB, 2000, p. 16). Assim, o que era está reduzido a um montão de destroços, ou melhor, a um montão de cinzas, sobre as quais, porém, pairam espíritos. De sorte que as cinzas não são, apesar de tudo, aquilo que parecem ser, isto é, algo completamente morto.

No segundo ponto compara: “as obras dos grandes mestres são sóis que nascem e se põem à nossa volta. De modo que virá, de novo, o tempo para cada grande obra que agora está caída em declínio” (VB, 2000, p. 32). Mas isso não

³⁶ Uma objeção se faz importante contra a concepção de wittgensteiniana de começar sempre a partir do início: se o ser humano estivesse condenado a começar sempre de novo, por natureza ou por uma obrigação superior, tudo aquilo em que se vê envolvido a partir de um hipotético ponto zero, como Wittgenstein sugere para alguém alcançar um conhecimento genuíno, então a empreitada de cada pensador seria efêmera e solipsista. Todos os dias começaria do nada e os ganhos obtidos de nada valeriam. Por outro lado, isso destruiria por completo a ideia de tradição e de cultura. Mas, como veremos, o começo de que fala tem outro sentido.

significa que o que quer que seja isso que já foi, e que pode voltar, esteja em condições de alimentar o pensamento próprio de quem quer que seja, como sugere claramente outra passagem de *Cultura e Valor*:

Cada artista foi influenciado por outros e mostra vestígios dessa influência nas suas obras; mas, aquilo que ele significa para nós é, sem dúvida, a sua personalidade. Aquilo que tem origem nos outros podem ser só cascas de ovo. Que elas estejam aí é algo que podemos tratar indulgentemente, mas elas não constituirão o nosso alimento espiritual. (VB, 2000, p. 42)

Autonomia do pensamento! Isso significa que cada ser humano está inserido em sua própria realidade, na qual o pensamento só pode cada vez acontecer começando de novo a partir do ponto inicial. É preciso que o filósofo (ou o artista) se esforce e descubra o caminho que deve percorrer. Parece muito claro que, para Wittgenstein, o êxito do pensamento filosófico depende de um abandono dos caminhos percorridos por outrem e pela tradição, por um desvio relativo a ela, pelo constante evitar dos seus atalhos, embora não seja uma tarefa realmente fácil; afinal considera que “nada é mais difícil do que estar diante dos conceitos sem preconceitos. (E está é a dificuldade principal da filosofia)” (UEFP, 2007, p. 235).

A dificuldade pode ser considerada dupla. Por um lado, reside já na própria eliminação do preconceito: no abrir mão dele. De fato, o preconceito proporciona uma experiência de compreensão, como um mapa ou um caminho seguro a seguir, para decifrar aquilo a que diz respeito. Por outro lado, além da dificuldade de abandonar esse preconceito, há também outra: a descontinuidade que tem que ser vencida para que seja possível um outro modo de ver e se passem a considerar as coisas a partir de um outro olhar, “uma visão que tem como condição uma mudança de ‘perspectiva’” (CRESPO, 2011, p. 257) – olhar o mundo sob a forma do eterno, com o olhar de Deus, assim como o artista o olha - um olhar que transforma o mundo, ou seja, redescobrir o caminho que deve ser percorrido. Pois isso implica sempre que a partir de um determinado momento consigamos ver um novo caminho, algo para que, até então, estávamos indiferentes, como que cegos.

Se no *Tractatus* o caminho era determinado pela forma lógica, nas *Investigações* ele está, e sempre esteve, diante dos olhos, a descoberto só que obscurecido pelos lugares-comuns teóricos e pelas expressões mantidas em cativeiro por certas imagens e certos usos que provocam desconforto ao homem. (CRESPO, 2011, p. 341)

Assim, o que se apresenta é a necessidade de um novo caminho, de um novo olhar em relação a todas as formas de perspectiva já constituídas ou experimentadas, ou seja, uma necessidade de variação, de uma mudança de ângulo, como se em tudo, para cada problema filosófico, fosse indispensável uma verdadeira revolução, pois “só quando se pensa ainda mais loucamente do que os filósofos é possível solucionar os seus problemas” (VB, 2000, p.111).

Um outro aspecto de igual importância, registrado no ano de 1931, se desprende da obra *Cultura e Valor*, na qual Wittgenstein justifica sua rejeição da tradição em outra ordem de razões. É esse o centro, cujos caminhos periféricos conduzem. O texto em questão é o seguinte:

Diz-se muitas vezes que, em rigor, a filosofia não progride, que ainda nos ocupamos dos mesmos problemas filosóficos de que já se ocupavam os gregos. Mas os que o dizem não compreendem porque é que isto tem de ser assim. O motivo reside no facto de a nossa linguagem ser a mesma e de continuar a conduzir-nos à formulação dos mesmos problemas. Enquanto continuar a existir um verbo (ser) que parece funcionar como (comer) e (beber), enquanto houver os adjetivos (idêntico), (verdadeiro), (falso), (possível), enquanto se falar de um fluxo de tempo e de uma extensão de espaço, etc, etc, os homens continuarão, sempre de novo, a tropeçar, nas mesmas dificuldades enigmáticas e a olhar fixamente algo que nenhuma explicação parece ser capaz de remover. (VB, 2000, p. 31)

É possível notar nesse texto um balanço que Wittgenstein faz da tradição, sendo que o resultado mostra que ela não produziu praticamente nenhum avanço; afinal, os problemas continuam os mesmos discutidos anteriormente pelos gregos. Por outro lado, de acordo com o autor vienense, não basta tomar consciência desse sintoma, desse estado-de-coisas, é preciso compreender qual é a sua causa para poder remediá-la. Talvez esse segundo aspecto seja o mais importante. A constância dos problemas encontra-se estruturada na própria linguagem, e na forma como percorreu os séculos mantendo a mesma estrutura. São essas estruturas que fascinam de forma enganadora e têm como consequência os problemas da tradição filosófica. Aqui está a ideia, já mencionada anteriormente e que desempenhara um papel central: a ideia de doença. Assim, a tradição filosófica é o resultado dessa doença, dessa enfermidade causada pela linguagem.

O que parece estar em questão nessa perspectiva é que a recusa da tradição em sua totalidade não decorre nem de um total desconhecimento sobre ela, nem de uma atitude puramente metodológica. Mas, por outro lado, para se fundamentar essa recusa, não se faz necessário fazer um percurso por ela. A verdadeira base da rejeição da tradição será então uma compreensão da sua fonte: a linguagem e as estruturas da linguagem. Em outras palavras, o fundamento da crítica à tradição reside no diagnóstico da doença da linguagem, na concepção do papel que a linguagem exerce como raiz e alimento dos problemas filosóficos da tradição.

A perspectiva desenvolvida pelo autor do *Tractatus* não está fundada apenas em uma análise da tradição, mas, sobretudo, em uma análise do fenômeno da linguagem e da forma como esse fenômeno abre caminho para todo um mundo de problemas que têm origem nele. Em suma, a linguagem tem armadilhas. Entender essa constatação significa perceber como isso dá lugar a problemas filosóficos como os da tradição. Ora, isso significa atentar para o corte radical que é preciso fazer para eliminar de vez por todas essas armadilhas, curar a doença da linguagem e erradicar os mal-entendidos em que, desse ponto de vista, consistem os problemas da tradição. O que Wittgenstein tem em vista, ao criticar a tradição, é precisamente esta “operação cirúrgica” completa da raiz do mal e este novo começo. É como um pintor, que não pode novamente representar uma pintura que já fora feita pelo Renascimento. É preciso criar algo novo, algo que esteja à altura da época em que se vive. Isso é honestidade, nisso consiste a atividade do verdadeiro filósofo. Partindo desse pressuposto, o modelo de escrita adotado por Wittgenstein é um dos aspectos que representam bem este rompimento.

1.4 AFORISMO – O ESTILO WITTGENSTEIN

As críticas à tradição não se esgotam com os aspectos mencionados anteriormente. Existe outro elemento que reforça o afastamento e a posição de Wittgenstein com relação à tradição. Esse elemento diz respeito ao modelo de escrita eleito por ele, em que a maior parte de sua obra encontra-se redigida³⁷. Fica

³⁷ Sobretudo a primeira parte da sua obra, representado pelo *Tractatus*, mas também grande parte dos escritos tardios, produzidos ao longo de sua atividade filosófica, diferenciando-se das *Investigações filosóficas*, em que o estilo de escrita se torna mais coloquial.

evidente que o estilo adotado por Wittgenstein opõe-se fortemente ao estilo que caracteriza a maior parte da tradição filosófica.

Wittgenstein não adota as formas discursivas tradicionais, submetidas às exigências de clareza e de racionalidade dos conceitos empregados, abre mão de aspectos como definição de conceitos, síntese ou confronto com outros pontos de vista. Para crítica de muitos, se não da grande maioria, Wittgenstein elege o aforismo como sua modalidade de expressão escrita, “caracterizados por uma surpreendente combinação de precisão lógica e imprecisão poética” (FANN, 1992, p. 21). Nele, se destaca a brevidade aliada ao ritmo, pequenos aforismos apresentados em tom oracular, que se aceitam ou se rejeitam, mas que não convidam à discussão. Para ele, o importante era comunicar o resultado de seus esforços cognitivos, sem preocupar-se em revelar os caminhos percorridos ou as dificuldades encontradas.

Seu estilo de escrita apresenta uma relação com a estética, estando mais próximo dos discursos poéticos modernos do que da filosofia tradicional dos grandes clássicos. Uma característica que sobressai é a maneira como anota suas ideias, na grande maioria das vezes, as quais se apresentam como uma forma de sentença, se impondo sem fazer nenhuma referência e sem revelar as possíveis fontes. O que possibilita e justifica a grande dificuldade e falta de consenso hermenêutico entre parte dos seus testamentários, intérpretes e comentadores.

De acordo com Glock, uma das maiores contribuições que Wittgenstein deixou para as artes, sem dúvida, foi o seu estilo de escrita, o aforismo. Ainda que considerada “exótica”, ela constitui um dos poucos destaques da prosa filosófica alemã. “Wittgenstein entretinha declaradas ambições estéticas e via no estilo ‘correto’ algo essencial para a boa filosofia” (GLOCK, 1998, p. 139). Sua forma de escrever corresponde a sua visão de mundo, às exigências de clareza e exatidão, assim como um bom poema.

Tudo isto se aplica com mais propriedade ao *Tractatus Logico-Philosophicus*³⁸, pois é nessa obra que os elementos principais que caracterizam a escrita Wittgensteiniana atingiram o mais elevado grau de aperfeiçoamento.

³⁸ Em um espaço de aproximadamente 80 páginas, Wittgenstein expõe toda a problemática de sua filosofia, apresentando comentários sobre a natureza do mundo, da lógica, da matemática e da essência da linguagem, além de tecer algumas considerações a respeito da natureza da filosofia, da filosofia da ciência, da ética, da religião e do místico. Não é nossa intenção aprofundar aqui o processo histórico empreendido pelo autor para a construção desta obra. Alguns aspectos de

Sua prosa não é discursiva, consistindo em pequenas, e amiúde lacônicas, observações. Os símiles e analogias de Wittgenstein, bem como sua elusiva sagacidade, fazem lembrar Lichtenberg. Suas observações não são, entretanto, *aperçus* isolados, constituindo antes uma linha filosófica de pensamento. No *Tractatus logico-philosophicus*, as observações são muito densas e se encaixam em uma estrutura complexa. De grande apelo arquitetônico (GLOCK, 1998, p. 139).

Ao adotar o aforismo como estilo de escrita, Wittgenstein não estava afrontando diretamente o modelo seguido pela tradição, mas, antes, estava pondo em prática suas próprias convicções, ou seja, seguindo sua própria natureza, fato esse que ele próprio vai reforçar mais tarde, fazendo referência à música que ele tanto apreciava; o aforismo faz alusão à exata afinação do timbre de sua voz; tudo o que estivesse fora dessa perspectiva poderia ser prejudicial a sua “afinação”, sendo causa de tormento e fonte de erro. “Se penso apenas para mim sem a intenção de escrever um livro, então saltito à volta do tema; é a única maneira de pensar que é natural em mim. Pensar de forma seguida, forçado a uma sequência, é para mim um tormento” (VB, 2000, p. 49).

É por esse motivo que registrava seus pensamentos à medida que eles iam surgindo, sem qualquer preocupação sistemática. Muitas vezes, conforme confessa em seus *Diários*³⁹, era comum abandonar algumas ideias e retomá-las após alguns dias. Trata-se de uma estratégia para observar a aporia a partir de outros ângulos, de outras abordagens, com um novo olhar, buscando novos resultados sem sofrer interferências de qualquer tipo, ordem ou pessoa. Em carta de 20.11.1936, endereçada a G. Moore, assinala essa preferência ao relatar que “portanto, decidi começar tudo de novo e não permitir que os meus pensamentos fossem guiados por nada senão por eles próprios. No primeiro e segundo dia achei isso difícil, mas depois tornou-se fácil” (WITTGENSTEIN *apud* MONK, 1995, p. 327). Facilidade que não era partilhada por boa parte dos primeiros leitores do *Tractatus*.

Wittgenstein estava ciente de que seu estilo literário era pouco apreciado por seus contemporâneos, inclusive por aqueles considerados seus amigos. Ramsey, Frege, Fann, Black e Stroll foram unânimes em classificar o *Tractatus* como “uma

interesse para esta pesquisa serão considerados no segundo capítulo, principalmente no que se refere à questão estética.

³⁹ Anotações cifradas feitas por Wittgenstein paralelo à produção do *Tractatus*.

das obras clássicas de filosofia mais difíceis de dominar”⁴⁰ (RAMSEY, 1923, p. 465). O mesmo assinalou Leavis (1972, p.78) ao caracterizar a leitura de Wittgenstein como sendo “terrivelmente difícil”. Ao que Fann (1992, p. 21) reforça, concluindo que, “devido à dificuldade do tema tratado e o estilo enigmático com que está apresentado, o *Tractatus* é, sem dúvida, uma das obras clássicas filosóficas mais difíceis de dominar”.

Ao receber a obra e iniciar seu estudo, Frege deu a entender que não conseguia avançar da primeira sentença. O motivo, segundo ele, se dá devido ao fato de Wittgenstein ter atribuído um sentido completamente novo a conceitos como: caso, fato e estado de coisas, e sem perceber o sentido real desses vocabulários, considera Frege, de nada lhe servia continuar a leitura:

Eu acho-o [o *Tractatus*] difícil de entender. A maior parte das vezes, põe as suas frases umas ao lado das outras sem fundamentar ou, pelo menos, sem as fundamentar de forma suficientemente minuciosa. Deste modo, muitas vezes, não sei se devo estar de acordo, porque o sentido não é suficientemente claro para mim. (FREGE, 1989, p. 19-20)

Em uma carta de 28 de junho de 1919, que tem Wittgenstein como destinatário, Frege, fazendo referência a leitura do *Tractatus*, conclui que: “desde o início eu me encontro emaranhado em dúvidas acerca do que você quer dizer, não conseguindo assim proceder como deveria” (MONK, 1995, p. 156).

“Desalentado, Wittgenstein depositou suas esperanças em Russell” (MONK, 1995, p. 156); porém, sua decepção não tardou a encontrar em Russell mais um solo fértil para críticas, o que justificaria uma boa parte dos conflitos entre ambos. Para Russell, a falta de justificativa das afirmações apresentadas por Wittgenstein era uma falta grave que decorria em um erro que prejudicaria não só a sua obra, mas toda a filosofia. As palavras nem sempre são totalmente claras, precisam de ajuda de outras para serem esclarecidas e compreendidas adequadamente.

Em uma carta enviada a Lady Ottoline Morrell, em 28.05.1912, Russell, citado por McGuinness (1991, p. 104), desabafa:

⁴⁰ O *Tractatus* foi comparado com muitas obras clássicas ocidentais, mas a que mais se assemelha a ela é a grande obra de Tao Teh Ching. Ambas estão compostas por aforismas, apresentando toda a problemática filosófica em pequenas frases (FANN, 1992).

Disse-lhe que não se devia limitar a declarar o que pensa que é verdadeiro, antes devia dar argumentos a seu favor, mas replicou que os argumentos estragam a sua beleza e que se sentiria como se estivesse a sujar uma flor com mãos enlameadas. Ele sensibiliza-me – é tão raro o artista no intelecto. Disse-lhe que não tinha coragem para dizer nada contra isso e que faria melhor em arranjar um escravo para enunciar os argumentos. Receio seriamente que ninguém compreenderá o cerne do que quer que seja que escreve porque não o apoia em argumentos dirigidos a um ponto de vista diferente.

A dificuldade encontrada por Frege, Russell e pelos outros filósofos de sua época é uma consequência da incapacidade desses de ultrapassar os limites da filosofia tradicional. A forma de escrita adotada por Wittgenstein surpreendia a todos, ao mesmo tempo em que se tornava um empecilho para a devida compreensão. Ao perceber tal dificuldade por parte de seus pares, Wittgenstein parece convencido de que possivelmente ninguém compreenderia sua obra. Esse sentimento tornou-se um tormento para ele, chegando a atingir níveis desesperadores.

Monk (1995, p. 90) resgata o fragmento de uma carta de Wittgenstein endereçada a Russell, na qual o primeiro relata sua preocupação:

Consegurei chegar a alguma coisa??! Seria terrível se não conseguisse e todo o meu trabalho fosse perdido. Contudo, não estou perdendo a coragem e continuo pensando. [...] Frequentemente tenho agora a sensação indescritível de que o meu trabalho irá com certeza se perder por completo de uma maneira ou de outra. Mas ainda espero que isso não aconteça.

Wittgenstein receava que seu trabalho fosse perdido por completo. Era assombrado pela desastrosa possibilidade de ninguém ser capaz de compreendê-lo corretamente⁴¹. A característica pouco convencional e, de certa forma, heterodoxa contribuiu para aumentar as resistências que o próprio tema por si só já acarretava. Embora deixasse claro para Russell que seu trabalho era claro como cristal:

Acredito ter finalmente resolvido nossos problemas. Embora possa soar arrogante, não deixo de acreditar nisso. Concluí o livro em agosto de 1918 e dois meses depois fui feito Prigioniere. Tenho o manuscrito aqui comigo.

⁴¹ O medo de que sua obra pudesse ser perdida já estava presente, de certa maneira, antes mesmo de ter publicado qualquer escrito, encontrando sua origem já no tempo da sua primeira estada na Noruega. Mas foi durante a Primeira Guerra, nos raros contatos que conseguia manter com Cambridge, que este pleito assumiu grandes proporções, sobretudo ao descobrir que seus primeiros escritos não eram claros para Russell, tampouco para Moore e, mais tarde, depois de 1918, ao perceber que o *Tractatus* tinha sofrido o mesmo destino.

Gostaria de poder copiá-lo para você, mas é bastante longo e não haveria maneira segura de enviá-lo. Na realidade, você não o compreenderia sem uma explicação prévia, uma vez que está escrito na forma de observações bastante curtas. (O que, é claro, significa que ninguém o compreenderá, embora eu acredite que esteja claro como cristal. (MONK, 1995, p.153)

É possível constatar que Wittgenstein encarava com uma crescente desconfiança e cautela a possibilidade de vir a ser, algum dia, compreendido por alguém. Porém, é importante salientar que nem toda a obra de Wittgenstein é marcada pelo estilo de escrita supracitada. São raros, mas existem textos escritos em prosa corrida, de forma ordenada e contínua, em estilo coloquial. Trata-se geralmente de anotações ditadas a terceiros, como, por exemplo, as que deram origem aos *Livros Azul e Marrom*. Nessas obras, o estilo de escrita característica de Wittgenstein, os aforismos, está praticamente ausente.

Pode parecer que essa ressalva afete a unidade estilística do conjunto da obra de Wittgenstein e sugira de certa forma uma ruptura. Mas essa possível ruptura não põe em risco aquela unidade, pois é preciso recordar que a heterogeneidade se explica exclusivamente pelo fato de que os textos mencionados acima foram escritos em contextos adversos ao comum, os quais não podem ser ignorados, ou seja, trata-se de ditados feitos a outras pessoas, o que, possivelmente, fez que Wittgenstein abrisse mão do seu estilo por causa das circunstâncias, figurando assim um caso de exceção⁴².

Por fim, um ponto importante a ser registrado faz referência à parte mais importante da obra de Wittgenstein, aquela que não pode ser expressa por meio das palavras, tampouco pela escrita, porque a linguagem não consegue exprimir corretamente aquilo que é mais importante. O reconhecimento dessa impossibilidade por parte da linguagem filosófica faz ressaltar a verdadeira dimensão do indizível. Assim, a crítica a sua própria filosofia aparece na proposição tractariana 6.54, na qual ele afirma:

Minhas proposições elucidam dessa maneira: quem me entender acaba por reconhecê-las como contrassensos, após ter escalado através delas – por elas – para além delas. (Deve, por assim dizer, jogar fora a escada após ter

⁴² Os livros *Azul e Marrom* foram ditados aos alunos preferidos durante dois anos letivos consecutivos, os quais emprestavam as apostilas para que os colegas fizessem cópias. As Notas ditadas a E. Moore foram ditadas a partir de um original em alemão, hoje em dia desaparecido, cuja finalidade era comunicar a Russell as suas “descobertas” no âmbito da lógica.

subido por ela.) Deve sobrepujar essas proposições, e então verá o mundo corretamente. (TLP, 2010, p. 281)

O estilo wittgensteiniano é permeado pela proposição descrita acima. Por um lado, declara que nenhuma forma filosófica de dizer o indizível pode ter sucesso. Assim, a sua filosofia não só defende essa atitude, a da impossibilidade de comunicar o inefável, como se opõe a toda e qualquer forma de comunicação dele. Por outro lado, declara que há uma maneira de exprimir o indizível, a saber: guardando silêncio a respeito dele.

Quando Wittgenstein afirma que a filosofia só pode escrever-se em poemas, está afirmando que o modelo poético, não conseguindo exprimir o indizível, *mostra-o*, melhor do que qualquer outra, através do dizível. Isso não significa que a poesia queira comunicar o incomunicável, mas justamente ao não se esforçar para comunicá-lo ela exprime de maneira superior a sua incomunicabilidade, aponta para ele. Dessa forma, conclui que “[o poema] é verdadeiramente magnífico. E é assim que as coisas são: se não tentamos exprimir o que é inexprimível então nada se perde. Mas o inexprimível estará – inexprimivelmente – contido naquilo que foi expresso”⁴³ (WITTGENSTEIN *apud* MONK, 1995, p. 145).

Desse modo, o silêncio torna-se o protagonista da obra de Wittgenstein, de tal modo que ele, Wittgenstein, é o único que comunica e protege, ao mesmo tempo, o indizível. Este é o seu estilo.

Em suma, é possível concluir que a atividade filosófica de Wittgenstein tem seu ponto de partida no contexto social e cultural em que viveu, não sendo possível ignorar esses dados que fazem referência à vida do autor. Compreender esse espaço é essencial para articular o cenário no qual o motivo estético aparece no pensamento do autor e no conjunto da sua obra.

A maneira como Wittgenstein escreveu reflete uma preocupação em respeitar a realidade em que se encontrava inserido. O *Tractatus* é o resultado dessa empreitada. A partir do diagnóstico da decadência cultural, identificado na morte de

⁴³ Em uma carta datada de 4 de abril de 1917, Engelmann enviou-lhe o poema de Uhland, “Graf Eberhards Weissdorn” que conta a história de um soldado que, durante uma cruzada, corta um pequeno ramo de um pilriteiro; quando volta para casa, planta esse rebento nos seus campos e, ao envelhecer, senta-se debaixo da sombra de um grande pilriteiro maduro, que serve como uma lembrança pungente de sua juventude. A história é narrada de maneira bem simples, sem ornamentação e sem tirar nenhuma moral, diante do que, Wittgenstein responde com a citação mencionada (MONK, 1995).

uma grande cultura e no culto a ciência, Wittgenstein propõe uma filosofia que tem por objetivo curar a doença da qual a sociedade padece. Para obter êxito em seu objetivo, rompe com a tradição filosófica por entender que essa chega sempre aos mesmos resultados.

A crítica de Wittgenstein ao progresso tecnológico e científico é uma advertência ao risco que a sociedade corre ao cultuar esses modelos como se fossem os únicos possíveis: “as trevas desta época podem, portanto, ser atribuídas diretamente à adoração do falso ídolo da ciência” (WITTGENSTEIN *apud* MONK, 1995, p. 430). O que o pensador vienense “ardentemente desejava era uma cultura que tratasse a música, a poesia, a arte e a religião com o mesmo respeito e seriedade com que a nossa sociedade atual trata a ciência” (MONK, 1995, p. 454). É apenas a partir desse contexto que se torna possível desenvolver a análise do *Tractatus* e das *Investigações*, e compreender o espaço ocupado pela estética nessas obras que caracterizam a totalidade da atividade filosófica de Wittgenstein.

2 TRACTATUS E INVESTIGAÇÕES: A FILOSOFIA WITTGENSTEINIANA COMO PRESSUPOSTO PARA A ANÁLISE DO MOTIVO ESTÉTICO

“A obra de arte é o objeto visto *sub specie aeternitatis*, e a vida boa é o mundo visto *sub specie aeternitatis*. Este é o elo entre arte e ética.”

Ludwig Wittgenstein

A análise empreendida neste estudo diz respeito, sobretudo, ao espaço que a estética ocupa no pensamento de Wittgenstein, caracterizado de maneira pontual no deslocamento da temática entre os dois momentos da filosofia do autor. Para solucionar esse propósito, faz-se necessário levar em consideração a atividade filosófica de Wittgenstein, entendendo que seria impossível obter êxito no objetivo, desconsiderando-se aspectos relacionados ao conceito de filosofia, ao alcance e à importância que lhe é atribuído nos diferentes períodos de sua produção filosófica⁴⁴. Desse modo, a abordagem incidiu sobre aspectos estruturais, formais e hermenêuticos da sua atividade filosófica.

Quanto ao conceito de filosofia, objetivamos dois momentos da obra de Wittgenstein: o *Tractatus Logico-philosophicus* e as *Investigações Filosóficas*, síntese de toda a sua atividade intelectual, que agora trataremos de forma preliminar, destacando que, segundo as considerações de Zilles,

toda a obra filosófica de Wittgenstein está polarizada pelo *Tractatus* e pelas *Investigações Filosóficas*. Comum a ambas as obras é o estudo da linguagem. Cada uma a considera de maneira diferente. Na primeira, sua filosofia centra-se na linguagem formalizada lógico-matematicamente e, na segunda, na linguagem comum ou ordinária. Enquanto no *Tractatus* considerava uma única linguagem possível, rigorosamente elaborada baseada num paralelismo total entre linguagem e mundo, nas *Investigações* reconhece a legitimidade de um número indefinido de linguagens dentro da linguagem comum, cada qual com suas próprias regras, que chama de jogos de linguagem. (ZILLES, 2001, p. 27)

⁴⁴ Nosso objetivo não se constitui na comparação entre os dois momentos da atividade filosófica desenvolvida pelo autor; antes, porém, nossa tarefa assenta-se sobre a necessidade de analisar a sua relação com a filosofia, sem defender uma possível ruptura ou continuidade, como é comum ocorrer entre seus comentadores.

No *Tractatus*, toda a filosofia se torna uma crítica à linguagem. Destaca-se uma preocupação especial ao modo como são colocadas as questões filosóficas, bem como a dissolução dos erros que as configuram. De tal modo, a filosofia pode ser resumida como uma atividade que tem por finalidade demarcar os limites entre aquilo que pode e aquilo que não pode ser dito. Esta separação possibilita o surgimento de dois conceitos fundamentais no pensamento wittgensteiniano: dizer e mostrar⁴⁵. A maior parte da obra é reservada ao conceito de dizer, uma vez que ele se fundamenta sobre a concepção figurativa da linguagem⁴⁶. O conceito de mostrar ocupa pouco espaço e, em última análise, abre caminho ao indizível, de que o silêncio parece ser a única e a mais genuína forma de expressão.

Esta dicotomia entre o mostrar e o dizer é confirmada por uma precedência do mostrar sobre o dizer, o que se configura por meio do místico. Segundo Wittgenstein, havia uma segunda parte do *Tractatus* que nunca fora e nunca será escrita; seria justamente o mais importante a ser dito, mas que, infelizmente, não pode ser posto em palavras. A única forma de proteger esse reduto é o silêncio, e a única forma de exprimi-lo é por meio da própria vida. "É da experiência mística da qual não podemos exprimi-la, pô-la em palavras, é que se traça uma nova relação do sujeito da linguagem com o mundo da linguagem" (THEMUDO, 1989, p. 362).

Nos parágrafos que compõem as *Investigações Filosóficas* é possível notar que a noção de filosofia recebe diversas abordagens; contudo, não se reduz a definições acabadas e expostas de forma decisiva ou permanente, pelo contrário, abre caminho para novas possibilidades e novos movimentos do pensar. Diante do exposto nos textos anteriores, toda a problemática apresentada pelas *Investigações* pode ser encontrada em torno de dois núcleos: problemas de método e problemas de crítica de linguagem (FANN, 1992, p. 62).

As sucessivas indagações no campo da crítica da linguagem convidam a enfrentar as falsas analogias e armadilhas alojadas tradicionalmente na linguagem, para, deste modo, produzir uma mudança no pensar. A crítica tem também por função destruir a aparência grandiosa dos problemas metafísicos, pois a grandeza delas surge devido às analogias e ao mau uso da linguagem. Nesse sentido, a filosofia encontra-se incumbida de uma tarefa altamente destrutiva, ou seja, tem por

⁴⁵ São estes dois conceitos que alimentam as discussões em torno do tema que mais nos interessa investigar: a estética.

⁴⁶ Isto é, a linguagem que produz um vínculo efetivo com o mundo fenomenal.

missão destruir tais equívocos. O que não significa destruir a metafísica, tanto é verdade que, na *Conferência sobre ética*, proferida ao grupo conhecido como “Hereges”:

Wittgenstein aproveitou para não falar “grego”, e sim aproveitar a oportunidade para tentar corrigir o mal-entendido mais grave e prevalecente acerca do *Tractatus*: a idéia de que seria uma obra escrita num espírito positivista e antimetafísico. (MONK, 1995, p. 253)

Enquanto que, nas *Investigações*, inicia o debate em torno do conceito de filosofia, recuperando alguns elementos já mencionados no *Tractatus*. Esta recuperação tem por finalidade confirmar ou refutar os elementos já apresentados na primeira obra. Um dos elementos mais significativos dos últimos escritos de Wittgenstein é o apuramento de uma estrutura *a priori* do mundo, a qual tem como correlato, na linguagem, uma estrutura lógica, idêntica a ela. Todavia, esta ordem tem de ser procurada na linguagem e não fora dela. Assim, o que se procura é algo que seja uma condição de possibilidade para ser conhecido, nomeado, e isto deve ser encontrado em todo o mundo, tanto no erudito quanto no mais simples dos jogos de linguagem.

A atividade filosófica tem por tarefa dissolver os problemas, das menores imprecisões às maiores confusões, que foram gerados e transmitidos durante a história. Desse modo,

Wittgenstein estabelece uma ordem para nosso conhecimento do uso da linguagem, isto é, a concepção pragmática ou instrumentalista da linguagem, com um objetivo definido, resolver, ou melhor, dissolver os problemas filosóficos. (FANN, 1992, p. 106)

O resultado final dessa tarefa pode parecer certamente preocupante, afinal, parece que nada mais resta, além de ruínas e destruição. Mas das ruínas nasce uma esperança. A destruição tem por consequência limpar o terreno da linguagem e prepará-lo para receber as formulações corretas dos problemas que outrora preocupavam e inquietavam a humanidade. A destruição dos velhos problemas da filosofia possibilita um novo olhar, possibilita *ver aspectos* que outrora não eram observados.

No que diz respeito especificamente à questão estética, fica manifesto que, no *Tractatus*, Wittgenstein utiliza o termo *estética* para se referir a uma forma específica de olhar. Trata-se do desafio de contemplar o mundo e a vida como uma verdadeira obra de arte. Neste sentido é importante lembrar que só existe uma maneira possível de ver o mundo como obra de arte: se ele for visto *sub specie aeternitatis*.

Nas *Investigações*, juntamente com outros escritos tardios, dos quais podemos citar *Cultura e Valor*, é possível identificar o deslocamento, a mutação que a perspectiva estética sofreu. A mudança é que a suspensão do tempo e a independência relativamente ao mundo deixam de ser os meios através dos quais se pode exprimir o valor estético. O pressuposto defendido no *Tractatus*, baseado na ideia de que a consideração lógica investiga a essência de todas as coisas, dá lugar à ideia de que só é possível descrever e dizer; afinal, a vida humana é assim. Após esta breve introdução, nos deteremos agora na análise de cada uma das obras citadas: *Tractatus* e *Investigações*.

2.1 A FILOSOFIA DOS PRIMEIROS ESCRITOS

A linguagem assume o papel principal no conjunto da obra de Wittgenstein. No *Tractatus*, a linguagem ocupa um protagonismo fundamental, a ponto de o autor afirmar que “toda a filosofia é ‘crítica da linguagem’” (TLP, 2010, p. 165). É em torno dessa questão que se desenvolve toda a discussão filosófica ao longo das páginas dessa obra, em especial nas proposições secundárias indexadas à proposição nuclear⁴⁷ número 4, como, por exemplo, a proposição 4.001, a qual afirma que “a totalidade das proposições é a linguagem” (TLP, 2010, p.165).

⁴⁷ Wittgenstein chama a atenção do leitor já na primeira página do livro, na única nota de rodapé que ele tem, para a maneira como a obra encontra-se estruturada. Compreender a ordem e a sequência correta das proposições é indispensável para uma boa leitura: “os decimais que enumeram as proposições destacadas indicam o peso lógico dessas proposições, a importância que têm em minha exposição. As proposições n.1, n.2, n.3, etc. são observações relativas à proposição n^o n; as proposições n.m.1, n.m.2, etc. são observações relativas à proposição n^o n.m; e assim por diante” (WITTGENSTEIN, 2010, p. 135). Deste modo, toda a exposição gira em torno de sete proposições nucleares e as proposições com casas decimais correspondem a comentários e esclarecimentos daquelas. A proposição número sete ocupa lugar de destaque, uma vez que é a única que não tem qualquer proposição secundária anexada a ela. “As teses aforísticas do *Tractatus* são enumeradas de maneira pseudocientífica. Para Wittgenstein, a numeração decimal é tomada como indicador do peso

O *Tractatus* é o resultado de um debate filosófico, cujos esforços aparentemente são surpreendentes e, talvez, pouco animadores. Em resumo, conclui e defende a impossibilidade das proposições decorrentes da filosofia se apresentar como uma teoria ou como uma espécie de doutrina. Na melhor das alternativas, a filosofia resume a sua atividade a esclarecer, a elucidar pensamentos que, de outro modo, fazem o ser humano imergir num mar de erros.

O fim da filosofia é o esclarecimento lógico dos pensamentos. A filosofia não é uma teoria, mas uma atividade. Uma obra filosófica consiste essencialmente em elucidações. O resultado da filosofia não são “proposições filosóficas”, mas é tornar proposições claras. Cumpre à filosofia tornar claros e delimitar precisamente os pensamentos, antes como que turvos e indistintos. (TLP, 2010, p. 177)

A adequada execução do modo apresentado por Wittgenstein conduz para uma destruição dos problemas tradicionais da filosofia, destruição essa que impõe como consequência uma atividade de repensar o lugar que a filosofia ocupa, bem como a natureza e a finalidade da própria filosofia. “Para dizer de uma forma paradoxal: todo o objetivo de sua filosofia no *Tractatus* consiste em pôr fim ao filosofar” (FANN, 1992, p. 23). Porém, nem tudo é desolador, pois Wittgenstein acredita que a correta aplicação deste modelo também possibilita ao leitor uma correta visão do mundo⁴⁸.

Antes, porém, de aprofundar em direção a estes elementos, é necessário empreender uma breve análise do Prefácio do *Tractatus*, no qual é possível encontrar ao menos três aspectos reveladores, os quais trazem as linhas gerais que contribuem e servem de guia para uma leitura mais substancial, “acrescentando-se as diferentes experiências a que o leitor de Wittgenstein se tem de submeter para o poder compreender” (CRESPO, 2011, p. 86).

lógico das teses e, ao mesmo tempo, como sistema de comentários com o objetivo de esclarecer o que foi dito no prefácio da obra” (VALLE, 2003, pp. 55-56).

⁴⁸ Para compreender de forma clara a correta aplicação deste método, é necessário captar o itinerário percorrido por Wittgenstein nesta obra, o que pode ser mais bem representado nas palavras de Glock (1998, p. 357), quando enfatiza que “o *Tractatus* se divide em quatro partes, que correspondem aos estágios de seu desenvolvimento: a teoria da lógica (1912-14), a teoria pictórica (1914), a discussão sobre a ciência e a matemática (1915-17) e a discussão sobre o místico (1916-17)”.

O primeiro aspecto que requer atenção pode ser encontrado já no início do prólogo, no momento em que Wittgenstein surpreendentemente adverte que o “livro talvez seja entendido apenas por quem já tenha alguma vez pensado por si próprio o que nele vem expresso – ou, pelo menos, algo semelhante” (TLP, 2010, p. 131). Logo no princípio, Wittgenstein confere as possíveis dificuldades da leitura aos cuidados do próprio leitor: “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 pôr em ordem” (VB, 2000, p. 35), adverte ele.

É bem verdade que tal advertência, de que o leitor só compreenderá, talvez, os pensamentos nele expressos, se já pensou pelo menos uma vez os mesmos pensamentos, causa certo desconsolo ao leitor, afinal, em geral quem lê não espera encontrar, no início da obra, uma condição sem a qual a leitura poderá ser comprometida. Caso o leitor esteja disposto a levar o estudo da obra a cabo, não demora muito e logo se depara com proposições dogmáticas, indiscutíveis, diante das quais a atitude do leitor pode ser resumida em aceitá-las ou negá-las, não existindo espaço para argumentação. Um dos primeiros leitores de Wittgenstein, Bertrand Russell, definiu assim: “Como habitualmente, ele próprio é oracular e emite a sua opinião como se fosse uma ucasse do czar [decreto emanado do czar russo], mas dificilmente o pobre povo se contenta com este procedimento” (RUSSELL, 1959, p.118).

O segundo aspecto segue este mesmo sentido de advertência, no qual Wittgenstein deixa claro, desde o início, que sua obra de forma alguma poderá ser lida como se fosse um manual, como um livro escolar, afinal, “não é, pois, um manual” (TLP, 2010, p. 131). Em outras palavras, o que ele está salvaguardando é o argumento que defende que o *Tractatus* não oferece uma receita a quem o lê, não trata de uma doutrina e não ensina problemas filosóficos no sentido habitual do termo como os manuais e compêndios em geral fazem. Pelo contrário, sua obra rompe de forma incisiva com a forma tradicional de ensino e renúncia da didática filosófica, e o mais relevante: afirma a inexistência de proposições filosóficas, o que torna impossível compará-lo com um manual.

Um terceiro e último aspecto do prólogo chama a atenção e apresenta brevemente o roteiro completo da obra. Wittgenstein deixa claro que “poder-se-ia talvez apanhar todo o sentido do livro com estas palavras: o que se pode em geral dizer, pode-se dizer claramente; e sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se

calar”⁴⁹ (TLP, 2010, p. 131). Com essa proposição ele relaciona o plano do dizível, sinônimo do pensável, com aquilo que pode ser dito, expresso e, ao mesmo tempo, remete tudo o que escapa ao logicamente dizível para o universo do inefável, do indizível. Esta concepção da linguagem, segundo a qual uma parte dela comunica o dizível e a outra tenta em vão comunicar o indizível, é o núcleo em torno do qual o autor se detém e empreende seus esforços, em outras palavras, é este o núcleo central que melhor caracteriza o empreendimento de Wittgenstein no *Tractatus*.

De acordo com Fann (1992, p. 23) “a principal função do *Tractatus* é investigar a essência da linguagem: sua função e estrutura”. Portanto, antes de solucionar questões específicas, o autor pretende delimitar as condições gerais da linguagem com sentido, do dizível enquanto tal. Logo, o objetivo se volta em instaurar um exame minucioso que estabeleça a relação entre a linguagem e o mundo, entre o sujeito do conhecimento e os objetos.

Três temas centrais estão presentes no *Tractatus*: Lógica, Linguagem e Mundo. “De um lado, o mundo (os fatos) que é o aspecto objetivo da relação figurativa, do outro a linguagem (as proposições), que são o aspecto subjetivo; e, por fim a forma lógica” (DELGADO, 1986, p. 21). Esta ideia é também compartilhada por Zilles, que considera a lógica, a linguagem e o mundo como sendo os três elementos fundamentais do *Tractatus*, expondo-os da seguinte forma:

Para Wittgenstein há, de um lado, o mundo e, do outro, as palavras e proposições (linguagem). Ambas as realidades estão cada uma em si, tendo em comum a forma lógica. De um lado está a facticidade do mundo e, do outro a estrutura lógica – sintática da linguagem. Entre ambos existe um rigoroso paralelismo, sendo a análise do mundo correlativa à análise da linguagem. Claro, a antologia não deve ser interpretada segundo parâmetros tradicionais, pois trata-se de modelos ou esquemas ou de formas puramente lógicas sem qualquer conteúdo. (ZILLES, 2001, p. 34)

Assim, é possível notar que o problema que Wittgenstein está disposto a solucionar, no *Tractatus*, é “o problema do modo como se pensa e conhece o mundo, ou seja, trata-se de uma investigação lógica acerca da possibilidade do sentido das representações humanas” (CRESPO, 2011, p. 93). Para tal, a prioridade

⁴⁹ Este pensamento é utilizado para concluir a obra com a famosa proposição 7. Uma observação pertinente, objeto de análise por parte de alguns comentadores, mas que passa despercebido pela outra parte, é a semelhança desta proposição com as palavras produzidas por Sófocles, em Édipo Rei, verso 569, na fala de Creonte: “Não sei; e sobre o que não conheço, prefiro guardar silêncio” (SÓFOCLES, 1991, p. 91).

da análise recai sobre dois elementos: a linguagem e o mundo. Nesse sentido, o seu objetivo é apurar a essência da linguagem, a qual conduz naturalmente para o conhecimento da essência do mundo. Para haver conhecimento, tem de se produzir uma relação genuína, portadora de sentido, entre os dois universos aparentemente distintos: linguagem e mundo. Dito de outra forma, “para pensarmos e falarmos do mundo deve haver algo comum entre a linguagem e o mundo. O elemento comum deve estar em suas estruturas. Podemos conhecer a estrutura de um deles se conhecermos a do outro” (FANN, 1992, p. 24).

Já fazendo uso de um termo característico do *Tractatus*, trata-se da linguagem produzir imagens dos fatos ou dos estados-de-coisas. A estrutura da linguagem não pode diferir de uma propriedade análoga que o mundo possua. Sem esse denominador comum, não seria possível a linguagem representar o mundo, nem o mundo ser representado pela linguagem⁵⁰. Wittgenstein (2010, p. 165) afirma na proposição 4.01 que “a proposição é uma figuração da realidade. A proposição é um modelo da realidade tal como pensamos que seja”. Isto que ficou conhecido como isomorfia, a ideia da linguagem como um espelho do mundo, deu origem à teoria da figuração e constitui um dos aspectos mais estudados do *Tractatus*.

No *Tractatus* é desenhado um modelo lógico que tem como pressuposto só ser possível alguma coisa existir, fazer sentido e existir no interior de um mecanismo. Fora desse sistema, estruturado, mecânico e estável, nada é possível: relativamente à existência esse sistema é o mundo, enquanto espaço lógico, que possibilita qualquer verdade ou falsidade. É neste sentido que também as frases (proposições) ao serem afirmadas, ditas ou enunciadas, apresentam “[...] os resultados de todas as operações de verdade [...]” e é necessário não esquecer que “dar a essência da proposição significa dar a essência de toda a descrição e, assim, a essência do mundo.” Se aqui não são enunciados objetos e coisas, é afirmado que o que quer que o mundo seja – a sua essência – isso tem de poder ser descrito através das proposições, pois elas descrevem a essência do mundo. É através desta equivalência essencial – a essência do mundo é equivalente a essência da proposição – que Wittgenstein pensa a natureza do mundo e da realidade. E aquilo que a linguagem partilha com o mundo é uma mesma forma lógica. (CRESPO, 2011, p. 109)

⁵⁰ O *Tractatus* inicia com o mundo lógico do qual o sujeito é um limite, mas não uma parte, e o seu sentido está no exterior e não se confunde com a realidade, a qual só surge no contexto da proposição e da imagem. A abertura da obra constitui-se por um movimento de descrição das entidades primeiras da realidade, movimento este a que corresponde um esforço analítico de decomposição dos diferentes elementos constituintes da forma, da configuração e da substância do mundo: “o mundo é tudo o que é o caso” (TLP, 2010, p. 135), e ainda, “o mundo é a totalidade dos fatos, não das coisas” (TLP, 2010, p. 135).

A linguagem com sentido corresponde a uma forma de representar aquilo que há ou aquilo que acontece, de tal modo que reconhecemos na frase, quando ela é verdadeira, uma imagem fiel da realidade. Cada frase traduz um estado-de-coisas possível, ou seja, uma proposta a título experimental. “Na proposição um mundo é como que formado experimentalmente. (como no tribunal em Paris, em que um acidente de carro é representado por meio de bonecos etc.)”⁵¹ (WITTGENSTEIN *apud* MONK, 1995, p. 117). A imagem projeta a realidade, tal como os bonecos simulam pessoas, as ruas, o tráfego, assim também a imagem retrata um quadro da realidade possível.

Para que se possa verificar o sentido de uma declaração, por exemplo: “as crianças estão na sala”, é suficiente uma inspeção, uma verificação do fato narrado. Assim, a linguagem verbal exhibe uma conexão simbólica com as coisas do mundo, por isso, “a realidade deve, por meio da proposição, ficar restrita a um sim ou não. Para isso, deve ser completamente descrita por ela. A proposição é a descrição de um estado-de-coisas” (TLP, 2010, p. 169).

Há, porém, diferentes linguagens, como, por exemplo, as notas musicais que produzem o mesmo contato com determinados “objetos”, os sons. Uma colcheia escrita na partitura significa ou traduz uma duração temporal determinada. Podemos citar também a “escrita hieroglífica, que afigura os fatos que descreve” (TLP, 2010, p. 169). Cada modalidade de designação da realidade, mediante diferentes proposições, surge como uma imagem, um modelo ou um retrato de uma categoria específica de objetos ou de um campo da realidade. Ou ainda, nas palavras do próprio Wittgenstein, descritas na proposição 4.011:

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; ou nossa escrita fonética (alfabética), uma figuração de nossa linguagem falada. E, no entanto revelam-se figurações, no próprio sentido usual da palavra, do que representam. (TLP, 2010, p. 167)

A proposição figurativa ensaia um vínculo com o mundo, ao apresentar a realidade por meio de um modelo experimental. Por exemplo, “a proposição é uma

⁵¹ A ideia de um boneco estar no lugar do objeto real, tal como no julgamento no tribunal em Paris, ao simular um acidente de carros, resultou da leitura de uma revista, quando se encontrava em frente de batalha, durante a primeira guerra.

imagem da realidade, a notação musical é uma imagem da música e, por fim, o alfabeto é uma imagem da fala humana” (CRESPO, 2011, p. 189), assim como a maquete é uma imagem do edifício. A imagem propõe uma organização material dos fatos e com isso torna-os inteligíveis, comunicáveis.

Se pensarmos nas letras que compõem a palavra *Deus*, as quais de nada diferem das letras que compõe a palavra *escada*, mas, enquanto a imagem da palavra *escada* pode ser aferida pela realidade fenomenal, a da palavra *Deus* não pode ser aferida, permanecendo indefinida. É justamente este contrassenso que a lógica da linguagem, verbal ou outra, exigida por Wittgenstein, não admite nem tolera. As frases que utilizam substantivos abstratos, de que não se pode exibir um correlato físico, são eliminadas da linguagem tractariana. Os problemas da filosofia nascem justamente deste contrassenso. Este é o sentido expresso na proposição 4.003, a qual afirma que

a maioria das proposições e questões que se formularam sobre temas filosóficos não são falsas, mas contrassensos. Por isso, não podemos de modo algum responder a questões dessa espécie, mas apenas estabelecer seu caráter de contrassenso. A maioria das questões e proposições dos filósofos provém de não entendermos a lógica de nossa linguagem. (São da mesma espécie que a questão de saber se o bem é mais ou menos idêntico ao belo.) E não é de admirar que os problemas mais profundos não sejam propriamente problemas. (TLP, 2010, p. 165)

A proposição 2.1 afirma que “figuramos os fatos” (TLP, 2010, p. 143), ou seja, criamos imagens dos fatos. Desta forma, Wittgenstein mostra que o conhecimento só é possível por meio de imagens. A cada sinal corresponde um símbolo, a cada proposição uma imagem. A imagem deve ser um espelho do mundo. É este o sentido da proposição 2.12: “A figuração [a imagem] é um modelo da realidade” (TLP, 2010, p. 143).

Assim, Wittgenstein elabora um diagnóstico da principal causa dos erros que afetaram a filosofia ao longo dos séculos, e que continuam a afetar ainda hoje, e observa que a principal causa destes erros “repousa sobre o mau entendimento da lógica de nossa linguagem” (TLP, 2010, p. 131). Faz-se necessário chamar a atenção a este ponto, pois “é na disjunção entre fato e valor que a estética encontra o seu espaço de existência” (CRESPO, 2011, p. 220).

O *Tractatus* ocupa-se das questões que violam as regras da linguagem, daquilo que pode ser dito. Assim sendo, a primeira tarefa consiste em elaborar um diagnóstico para descobrir a causa e isolar as questões de onde essa doença surge. A tarefa seguinte consiste em curá-la, uma atividade reservada à crítica da linguagem. O que o pensador vienense pretende fazer é uma tarefa análoga àquela que se encontra consagrada pela *crítica* nos textos kantianos. Kant desejava apurar os limites e as condições de todo o conhecimento possível, a mesma tarefa que Wittgenstein pretende realizar com a linguagem⁵².

Para evitar o aparecimento de problemas filosóficos, é necessário limitar com absoluta precisão não a faculdade do pensar, mas a expressão dos pensamentos que é a linguagem, impedindo todo gênero de confusões gramaticais. Segundo Crespo (2011, p. 87),

no *Tractatus* a solução wittgensteiniana do problema da filosofia é colocar a linguagem em ordem e, assim, silenciar o habitual discurso filosófico porque ele só é pertinente enquanto persiste a habitual má compreensão da lógica da linguagem humana.

Assim, o empreendimento de Wittgenstein tem a dupla finalidade de revelar as debilidades da língua, visíveis no ato de falar e de escrever, e de revelar a sua essência, que se esconde sob o mau uso cotidiano que dela fazemos. “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” (TLP, 2010, p. 165). A menor dificuldade ao falar ou escrever pode ser facilmente solucionada ao consultar um dicionário. Mas este aparente domínio da língua esconde uma complexa rede de dificuldades que somente um esforço atento pode suspeitar e descobrir.

⁵² O intento de Kant constava em determinar os limites do pensamento objetivo (necessário e universal), ou seja, do pensamento válido que pode dizer algo sobre a realidade. Wittgenstein, por sua vez, procura conhecer os limites da linguagem, isto é, da linguagem que pode expressar algo, com sentido, sobre a realidade. Assim como em Kant há condições *a priori*, transcendentais do pensamento empírico, assim também para Wittgenstein há condições *a priori* transcendentais para que uma linguagem tenha significado. A grande diferença entre ambos é que Kant parte da ciência existente na época (ciência), enquanto que Wittgenstein parte da lógica da época (lógica) (FAVRHOLDT, 1967).

Um pequeno esforço de atenção revela que as facilidades na utilização diária da linguagem escondem uma multiplicidade de problemas difíceis de resolver⁵³. A sintaxe e a semântica de cada palavra, as variações de significado que o contexto cultural ou histórico lhe impõe, remetem para uma rede problemática⁵⁴ que, na maioria das vezes, fica fora de análise, “assim nascem facilmente as confusões mais fundamentais (de que toda a filosofia está repleta)” (TLP, 2010, p. 159).

A tradição sempre discutiu um grande número de questões filosóficas como se fossem autênticas. Para Wittgenstein, essas questões transgridem as regras estabelecidas pela linguagem e precisam ser descartadas do seio da filosofia.

Estas questões a que os filósofos dedicaram seu tempo⁵⁵ compõem uma peça importante na análise da filosofia desempenhada por Wittgenstein. Segundo ele, questões deste tipo não passam de absurdas e insensatas. De tal modo que a metafísica tradicional traduz a doença, ao perder de vista o limite imposto pelo *Tractatus*. Tais questões correspondem a uma violação por via da qual a razão ignora a fronteira entre o dizível e o indizível.

A noção de filosofia que se desprende do *Tractatus* é totalmente inovadora. Wittgenstein apresenta a filosofia não mais como uma teoria do mundo, mas sim como uma atividade⁵⁶ terapêutica, o que ele próprio assegura na proposição 4.112: “A filosofia não é uma teoria, mas uma atividade” (TLP, 2010, p. 177). Esta definição indica que a filosofia tem o caráter de uma prática, e não consiste em uma doutrina. “A filosofia no *Tractatus*”, assegura Fann (1992, p. 50), “é uma atividade de elucidação e esclarecimento. Exibe a lógica de nossa linguagem, apresentando com clareza o que pode ser dito”.

O escopo principal desta atividade filosófica, sem dúvidas, consiste em traçar, em demarcar de forma lógica o limite entre o dizível e o indizível, “cumpre-lhe delimitar o pensável e, com isso, o impensável” (TLP, 2010, p. 179). De modo

⁵³ Uma palavra pode ter mais de um significado ou seu sentido pode estar contaminado por uma quantidade insuspeita de elementos de natureza tão peculiar que o falante não consegue acompanhar.

⁵⁴ A obediência à sintaxe lógica determina que haja uma única análise possível da proposição, na medida em que a proposição é uma imagem correta e exata da realidade.

⁵⁵ Como, por exemplo, aquela que Wittgenstein cita sobre saber se o bem é mais ou menos idêntico do que o belo.

⁵⁶ Ao falar de filosofia como atividade, o autor vienense utiliza uma metáfora privilegiada para dar conta da inquietude que, sempre de novo, a pergunta traz consigo e põe em movimento, em estreita ligação com o sentido prático da vida de quem pergunta e, desse modo, espera obter uma resposta.

prático, trata-se de separar as ciências naturais e a filosofia, a teoria e a atividade filosófica.

Traçar o limite da linguagem é importante para que se possa situar o que está além deste limite, a saber: o indizível. É importante lembrar que o indizível não está ao alcance da linguagem, não pode ser nomeado. Assim, não podendo ser nomeado, a própria linguagem o protege, impedindo que o silêncio seja violado. A linguagem “significará o indizível ao representar claramente o dizível” (TLP, 2010, p. 179).

Neste tocante, uma questão importante não pode ser ignorada: a adequação total da teoria da figuração, verificada entre a linguagem e o mundo, atende as necessidades do sujeito do conhecimento, mas ignora questões fundamentais de grande valor e interesse humano. Crespo ressalta que:

Wittgenstein chega à conclusão da existência de uma estrutura comum à linguagem e à realidade. E é esta zona de contato entre representação, linguagem e realidade [mundo] que o *Tractatus* delimita e da qual a ética e a estética, enquanto modos de experiência e sentimento particulares, não fazem parte. (CRESPO, 2011, p. 93)

Questões como ética, estética, religião, Deus, alma, imortalidade, felicidade e sentido da vida, fogem da proposta da obra. Deste modo, a linguagem figurativa encontra um limite no qual perde a sua capacidade de operação. Questões deste tipo, e outras tantas que ocupam a mente dos filósofos e de pessoas comuns, não respeitam as regras impostas pelo modelo wittgensteiniano, apresentado e defendido por meio da sua primeira obra.

Diante de tais questões, o homem se vê insatisfeito com as regras do conhecimento objetivo, ao mesmo tempo em que anuncia a incapacidade da linguagem figurar uma ordem da realidade. Com efeito, esta ordem da realidade, da qual a linguagem não dá conta, o inefável, representa um vasto horizonte, o qual, segundo Wittgenstein, equivale ao que há de mais importante na vida humana⁵⁷.

Sentimos que, mesmo que todas as questões científicas *possíveis* tenham obtido resposta, nossos problemas de vida não terão sido sequer tocados. É

⁵⁷ Wittgenstein conclui o prefácio anunciando que acredita ter resolvido, de forma definitiva, todos os problemas da filosofia, mas assinala para o quanto é insignificante resolver esses problemas. (TLP, 2010, p. 133)

certo que não restará, nesse caso, mais nenhuma questão; e a resposta é precisamente essa. (TLP, 2010, p. 279)

Para solucionar este conflito, o desejo de expressar o inefável, Wittgenstein apresenta um conceito-chave, que será também uma marca de toda a sua filosofia: o conceito de *mostrar*. Este conceito tem por finalidade dar conta daquilo que não pode ser dito, ou seja, trata-se do indizível, o qual, segundo ele, só pode ser, de fato, mostrado⁵⁸.

A proposição pode representar toda a realidade, mas não pode representar o que deve ter em comum com a realidade para poder representá-la – a forma lógica. Para podermos representar a forma lógica, deveríamos podermos instalar, com a proposição, fora da lógica, quer dizer, fora do mundo. 4.121 A proposição não pode representar a forma lógica, esta forma se espelha na proposição. O que se espelha na linguagem, esta não pode representar. O que se exprime na linguagem, nós não podemos exprimir por meio dela. A proposição mostra a forma lógica da realidade. Ela a exhibe. (TLP, 2010, p. 179)

Wittgenstein afirma que uma maneira de captar o indizível é através do dizível. De modo que, o dizível reflete, exhibe o indizível⁵⁹. O inexprimível se manifesta por meio do exprimível, apenas como reflexo de algo que resiste à redução linguística; assim, “o que pode ser mostrado não pode ser dito” (TLP, 2010, p. 181). O discurso filosófico deve desempenhar uma dupla função: dar a ver aquilo que somente pode ser mostrado e impedir, mediante tal amostra, o desejo fútil de o dizer.

O método correto da filosofia seria propriamente este: nada dizer, senão o que se pode dizer; portanto, proposições da ciência natural – portanto, algo que nada tem a ver com filosofia; e então, sempre que alguém pretendesse dizer algo de metafísico, mostrar-lhe que não conferiu significado a certos sinais em suas proposições. Esse método seria, para ele, insatisfatório – não teria a sensação de que lhe estivéssemos ensinando filosofia; mas esse seria o único rigorosamente correto. (TLP, 2010, p. 281)

⁵⁸ Wittgenstein colheu muitas críticas, protagonizadas por Ramsey, de que se algo fosse absolutamente indizível, não teríamos na linguagem a menor notícia de sua existência. Isto é: “O que não podemos dizer, não o podemos dizer e nem tão pouco podemos assobiá-lo”. (WITTGENSTEIN *apud* MONK, 1995, p.122).

⁵⁹ Poderíamos lembrar a carta de Wittgenstein, endereçada a Paul Engelmann, a respeito de um poema de Uhland, que causou um grande impacto sobre ele e suscitou-lhe um comentário a respeito do inexprimível.

Pode exprimir-se o horizonte fenomenal do mundo, e na verdade todo o horizonte, mas não o seu horizonte metafísico⁶⁰. Por isso, diante desta impossibilidade linguística, Wittgenstein dá outra designação, chamando-a de “sentimento místico” do mundo. Somente com este sentimento místico é possível tomar uma nova postura referente aos limites do mundo e da linguagem, pois “o místico é o estranho face à linguagem” (WALLNER, 1997, p. 88).

O místico não se deixa captar pela fórmula linguística, mas ele se revela por um “sentimento”. Assim, diante do “mistério” da existência do mundo, nenhum discurso convém. A admiração autêntica, a experiência de arrebatamento, de assombro e de espanto dispensam a capacidade figurativa da linguagem no mundo. “O místico” afirma na proposição 6.44, “não é *como* o mundo é, mas *que* ele é” (TLP, 2010, p. 279). A questão fundamental, tanto da Ética quanto da Estética, pertence, portanto, à esfera mística, a isso que Wittgenstein chama de “o mais elevado”⁶¹.

Toda a tentativa de Wittgenstein pode ser expressa assim: O inexprimível, o que é realmente importante, não pode ser dito (por meio das ciências naturais), mas somente mostra-se (através da música, da arte, da literatura, da religião, e outros). Existem muitas maneiras de *mostrar* o inexprimível. (...) A música e a arte podem *mostrar* algo importante fornecendo sons e cores de certa forma. Cantar, representar, rezar e inclusive assobiar são modos possíveis de *mostrar*. O místico *pode* ser *mostrado*. (FANN, 1992, p. 53)

Diante do exposto, notamos que, segundo Wittgenstein, existem duas maneiras de identificar o inefável por meio da linguagem. A primeira diz respeito à descoberta da forma lógica da linguagem cuja natureza não pode ser expressa pela linguagem. A linguagem não consegue falar de si mesma. A linguagem figurativa encontra no mundo o seu correlato, o seu alvo. A segunda diz respeito ao fato de a

⁶⁰ Cabe lembrar que os membros do Circulo de Viena, liderado por Moritz Schilick e formado em 1929 por um grupo de pessoas de orientação cientificista sobre a concepção do mundo, se aproximaram desta perspectiva tractariana e a tomaram como um referencial para a sua luta. Porém, o sentido empregado pelos positivistas – a recusa da metafísica em favor de uma visão científica do mundo - não era o mesmo utilizado por Wittgenstein. Ainda em vida, ele próprio procurou desfazer este equivoco e ainda hoje vários autores tratam de esclarecer este grave engano. Um trabalho significativo a esse respeito pode ser encontrado tanto na obra de Friedrich Waismann, como também em Rudolf Haller.

⁶¹ Muitos autores defendem que questões referentes a ética, estética e religião são secundárias no panorama geral da obra, porém, estudos recentes apontam que a filosofia de Wittgenstein não pode ser considerada fora deste grande projeto que considera estes elementos como fundamentais. Ludwig von Ficker considerava, inclusive, que o *Tractatus* tinha um propósito exclusivamente ético.

linguagem apontar para uma região que lhe é inexprimível por meio do discurso. Ao tocar essa questão, ao tentar resolvê-la, a palavra esbarra em um obstáculo intransponível, ou seja, não há imagem que se ajuste a este problema. Diante desta perspectiva, o aconselhável é o silêncio, o calar-se.

É a partir destes elementos, que caracterizam o pensamento filosófico de Wittgenstein, que a questão estética vai encontrando o seu lugar. No *Tractatus* o termo estética aparece associado ao termo ética, uma possível aporia que só pode ser devidamente compreendida a partir das leituras de outros textos, como os *Diários*, por exemplo. Como veremos a seguir, a pertinência filosófica da questão estética não reside no fato de a contemplação estética ser uma expressão sentimental, mas sim no fato de o olhar estético transformar a percepção, o olhar e o pensamento, devido ao seu caráter de excesso com relação ao que pode ser logicamente representado.

2.2 ÉTICA E ESTÉTICA: A ANÁLISE DE UM POSSÍVEL PARADOXO NA FILOSOFIA DE WITTGENSTEIN

A assimilação realizada por Wittgenstein entre ética e estética não foi bem compreendida por muitos dos seus leitores, gerando até mesmo uma aparente falta de interesse. É possível que este aparente desinteresse oscile entre a atitude de indiferença de uns e a indignação de outros. A falta de popularidade da questão não é de todo infundada, mas parte da dificuldade de compreender a enigmática tese tractariana que afirma: “[...] ética e estética são um” (TLP, 2010, p. 277).

Em todo o caso, mesmo as dificuldades inerentes ao próprio tema não podem ser entendidas como barreira ou impedimento para a análise que nos propomos a realizar. Os próprios textos de Wittgenstein não podem deixar de conter a chave ou, ao menos, de indicar algum caminho seguro que, de algum modo, ofereça uma pista a partir da qual seja possível sua correta interpretação.

Uma análise mais demorada da tradição filosófica pode indicar um nítido afastamento entre Ética e Estética, ou seja, uma relevante heterogeneidade entre

ambas. Não parece evidente, à primeira vista, o que um estudo da questão ética⁶² pode ter em comum com uma pesquisa de ordem estética. Isto é, não parece claro o que a indagação ética poderá ter em comum com a análise estética que, grosso modo, tem como objeto questões relativa à apreciação do belo, das obras de arte, ou ainda como referência à própria atividade artística⁶³. Assim, sem uma análise mediata a respeito do enunciado citado (Ética e Estética), não se consegue entender a identificação, tampouco, se consegue chegar ao lugar que a Estética ocupa no pensamento e, sobretudo, na atividade filosófica de Wittgenstein, pois o que a tradição sugere é um contínuo afastamento entre ambas.

É preciso lembrar que uma das atitudes típicas que caracterizam a produção intelectual de Wittgenstein é fazer emergir os temas mais relevantes de forma súbita e inesperada no corpo do texto. Certamente, é possível considerar que a questão estética não se encontra alheia a esta possível “regra”. Em geral, o surgimento inesperado de uma informação acarreta como consequência a falta de observação por parte do interlocutor, o que pode gerar graves equívocos, uma vez que, no caso de Wittgenstein, essa característica é uma forma de alerta, chamando a atenção do leitor para a existência de um problema significativo, de grande relevância, o qual não pode ser negligenciado.

Fica manifesto, desde já, que Wittgenstein trata da temática da ética de maneira original, rompendo com os recursos de análise utilizados pela filosofia ao

⁶² Uma análise de ordem ética que, grosso modo, procure determinar uma complexa rede de questões ligadas ao dever ser, ao bem e ao mal, à liberdade, à voluntariedade, ao estabelecimento de leis capazes de servir de medida às ações e ao apuramento de princípios de orientação na vida prática.

⁶³ Se resgatarmos a raiz etimológica da palavra “estética”, é possível perceber que, originalmente, o termo não faz referência à ideia de beleza, mas acabou sendo associada tanto ao belo, quanto às artes em geral. É válido lembrar que Baumgarten, na obra *Aesthetica sive teoria liberalium artium (Estética ou teoria das artes liberais)*, foi quem primeiro empregou o termo “estética”, considerando-a o estudo do belo, compreendido como domínio da sensibilidade, relacionada com a percepção, os sentimentos e a imaginação, influenciando, posteriormente, a *Crítica do Juízo*, de Kant (INWOOD, 1997, p. 51). Porém, foi a partir do idealismo alemão que se passou a utilizar o termo estética para identificar a arte (HUISMAN, 1984, p. 09). Hegel aproximou ao máximo o tema da estética com o da arte por reconhecer que a beleza é objetiva, sendo uma manifestação do espírito do mundo. Contudo, para ele, a beleza natural é inferior à beleza artística. De acordo com as convicções defendidas pelo idealismo alemão, a arte tem uma profunda relação com a religião e com a filosofia, uma vez que são manifestações do “espírito absoluto” (INWOOD, 1997, p. 52). Foi esta elevação da arte ao mesmo nível da religião e da filosofia, conferindo-lhe estatuto cognitivo, que permitiu tratar a arte e o belo sem as restrições próprias de uma tradição platônica, na qual arte, como coisa do mundo sensível, era inferior ao belo, considerado como coisa do mundo inteligível. No que tange ao sentido do termo “estética”, uma novidade foi introduzida na filosofia a partir da terceira *Crítica* Kantiana, quando se apresenta o problema do belo, até então metafísico, com um tipo de sentimento decorrente do juízo do gosto. Logo, a estética passa a ser subjetiva, mas não relativa. Isto significa que, para Kant, o belo é uma experiência de prazer, ou desprazer, que não depende dos fatos, mas das condições do sujeito transcendental.

longo da tradição. Porém, é mais surpreendente perceber, e esta é uma informação de grande importância, que ele trata dos mesmos problemas na esfera tanto da Ética quanto da Estética, conforme assegura em dois momentos: O primeiro, na proposição 6.421, onde afirmar que “é evidente que a Ética não se pode expressar. A Ética é Transcendental. (Ética e Estética são um)” (TLP, 2010. p. 277). O segundo momento que permite aplicar a mesma análise para ambos os casos (Ética e Estética) é oriundo da *Conferência sobre ética*, quando, anos mais tarde, Wittgenstein declara: “Agora vou usar o termo ética num sentido ligeiramente mais amplo, num sentido que, de fato, inclui aquilo que acredito ser a parte mais essencial do que geralmente é chamado estética” (CE, 1995, p.38). Seguindo as considerações de Crespo: “Declaração esta que, em conjunto com a identificação de ética com a estética declarada pelo *Tractatus*, autoriza fazer transições entre o que Wittgenstein diz sobre ética e a esfera da estética” (CRESPO, 2011, p. 223). Esta informação é de fundamental importância para a correta compreensão do papel desempenhado pela estética no pensamento wittgensteiniano, bem como para o êxito desta pesquisa.

A proposição tractariana 6.421 afirma categoricamente que ética e estética são um. Antes desta afirmação, Wittgenstein anunciou de forma clara, como se fossem premissas derivadas de um silogismo, que não existem proposições de ética e que a ética pertence à dimensão do inefável, sendo transcendental. Ora, diante do exposto é possível concluir que o argumento também se aplica à estética; se uma e outra são o mesmo (são um), é de admitir também que a estética é transcendental e, portanto, não passível de qualquer enunciação por meio da linguagem. É comum encontrar em diversos momentos de sua atividade filosófica confirmações que defendem a impossibilidade de enunciados éticos e, portanto, também a impossibilidade de enunciados estéticos e religiosos. É este o caso, por exemplo, da proposição 6.42, que afirma: “É por isso que tampouco pode haver proposições na ética. Proposições não podem exprimir nada de mais alto” (TLP, 2010, p. 275), ou ainda, fazendo referência à estética, afirma na obra *Cultura e Valor* que “em arte é difícil dizer-se algo tão bom como: nada dizer” (VB, 2000, p. 42).

Quando Wittgenstein emprega o termo Estética, no *Tractatus*, ele se refere a uma forma peculiar de olhar, de observar o mundo e de mergulhar de forma

contemplativa em sua beleza. Trata-se de admirar o mundo de modo correto⁶⁴, ou seja, como uma verdadeira obra de arte. Pois, cada vez que Wittgenstein invoca o ponto de vista da estética, está pensando na beleza da natureza (CRESPO, 2011), em relação à qual a grandiosidade da produção artística representa apenas uma ínfima parcela:

Em suas notas e observações, Wittgenstein estabelece uma distinção básica entre o campo da *estética* e o reino da *arte*, muito mais restrito que o anterior. Enquanto que o conceito de “arte” se refere a um domínio específico de objetos – as obras de arte – ou de práticas – as artes –, o termo “estética” designa um conjunto muito mais amplo de manifestações e atitudes, não só as obras artísticas, mas também diz respeito ao mundo e a vida humana. (MARRADES, 2013, pp. 11-12)

Ao dizer respeito ao mundo e à vida humana, Wittgenstein entende que só existe uma maneira possível de ver o mundo como obra de arte: se ele for visto *sub specie aeternitatis*⁶⁵, ou seja, “sob a forma da eternidade”. “Esta visão é a forma mais alta de perceber as coisas e difere da inadequada percepção própria da opinião e da imaginação” (SOMAVILLA, 2013, p. 51). Isso corresponde a dizer que o ponto de vista estético se atinge mediante um distanciamento dos objetos em geral, uma interrupção temporal, cuja finalidade consiste na abolição de todo o mecanismo conceitual que sobre eles pesa enquanto objetos do entendimento. Quer dizer, o ponto de vista estético desconsidera a apreensão dos objetos enquanto fenômenos, tratando de contemplá-los como verdadeiras obras de arte⁶⁶, o que não significa anular o fenômeno, pois

⁶⁴ Posteriormente, além da arte e da estética, Wittgenstein também considerou a filosofia como um meio para ver o mundo desta perspectiva correta. De forma similar ao artista que está preparado e capacitado para converter algo ordinário (um objeto ou uma situação da vida) em uma obra de arte, assim a filosofia é igualmente capaz de transformar o mundo e de possibilitar que as coisas sejam vistas de uma perspectiva correta (SOMAVILLA, 2013, p. 52).

⁶⁵ O termo utilizado por Wittgenstein é derivado da expressão latina cunhado por Spinoza: *sub specie aeternitatis*. Em sua obra *Ética*, Spinoza defende que “o objetivo do sábio deveria ser o de tentar ver o universo como Deus o vê *sub specie aeternitatis* (“sob a perspectiva da eternidade”). Todo o corpo humano é parte do corpo de Deus, de modo que quando ferimos a outros ferimos a nós mesmos. A felicidade de cada um depende da felicidade de todos” (SPINOZA, 2002, p. 30). Segundo Somavilla (2013, p. 51), o conceito spinoziano de ‘*sub specie aeterni*’ era utilizado por Wittgenstein ocasionalmente em seus escritos e em suas conversas. Provavelmente ele tenha tomado contato com o termo através da estética de Schopenhauer, o qual fazia referência a Spinoza. É oportuno destacar que o termo é utilizado por Wittgenstein de duas formas: *sub specie aeterni* (sob a forma do eterno), ou ainda, *sub specie aeternitatis* (sob a forma da eternidade), sem variação ontológica.

⁶⁶ O que não precisa ser, necessariamente, peças de ‘belas artes’, como: escultura, pintura, partitura, arquitetura, etc.

este movimento de destacar algo, (...) permanece preso ao fenômeno, não o anula (como na cabeça C - P o desenho permanece o mesmo, mesmo que de cada vez se veja coisas diferentes), por isso é que esta maneira de olhar o mundo é um combate contra a cegueira que restitui o mundo. (CRESPO, 2011, p. 268)

A consequência dessa atitude reflete uma transformação no próprio olhar, através do qual o expectador capta o objeto e o próprio mundo de um determinado modo⁶⁷. “Não se trata de ver algo a mais, mas sim, de ver de *outra maneira*” (ARENAS, 2013, p. 108). A questão central consiste em compreender como é possível efetuar essa mudança, de que maneira é possível olhar para os objetos e para o mundo e vê-los, segundo Wittgenstein, com um olhar estético. Ora, captar o mundo e os objetos deste modo consiste em apreendê-los, *sub specie aeterni*. “A visão estética corresponde a uma experiência com dois aspectos principais: é uma experiência de excesso e é uma experiência de transformação dos limites do mundo” (CRESPO, 2011, p. 221).

De tal modo que o mundo se transforma em sua totalidade e, nesta perspectiva, também as coisas singulares assumem uma importância ímpar como partes componentes do todo. Assim, quem contempla os objetos dessa maneira retira-lhes as formas regulares que emolduram a sua compreensão a partir de finalidades de conhecimento.

Mas trata-se de uma transformação particular, porque aquele que reconhece valor no mundo afasta-se do mundo não o perdendo de vista: os factos continuam a existir e o mundo, enquanto totalidade daquilo que acontece, permanece. Este movimento de transformação é descrito por Wittgenstein como se o sujeito, no caso da ética, pudesse pôr-se no exterior do mundo, o que significa uma saída do sujeito para fora de si próprio. (CRESPO, 2011, p. 227-228)

Como que, nas palavras de Crespo, a apreensão dos objetos fosse feita a partir do exterior e sem qualquer interesse ou outra motivação a não ser o prazer que a contemplação proporciona. Estar no espaço e no tempo significa ser atingido por eles. Recusar a influência sobre os fatos é o mesmo que suspender o tempo, não estar no tempo, mas viver no presente: “[...] vive eternamente quem vive no

⁶⁷ É possível aproximar esta afirmação com a postura adota por Wittgenstein frente ao declínio cultural de sua época (registrado no primeiro capítulo). Nesse sentido, parece ficar clara a sua postura frente às transformações sociais e culturais ocorridas em Viena e em toda a Europa.

presente” (TLP, 2010, p. 277). O que permite concluir que, de acordo com as considerações de Somavilla (2013, p. 51), “o ponto de vista *sub specie aeternitatis* transcende o tempo e o espaço”.

Assim, a apreensão estética traduz uma maneira particular de o observador ser atingido pelos objetos enquanto meras aparições que agradam ao sujeito por ocasião da sua contemplação. “O mundo me é dado”, escreve Wittgenstein nos *Diários* (8.7.1916), “isto é, a minha vontade alcança o mundo todo do exterior como se ele fosse um todo limitado” (D 1914-16, 1961, pp. 141-142). Essa transformação que acontece com um objeto qualquer, quando contemplado com o olhar *sub specie aeterni*, é a mesma que a obra de arte realiza na esfera artística⁶⁸. Diferentemente de Spinoza, que compreendia a visão *sub specie aeternitatis* como a percepção contingente da razão que conduz a uma vida virtuosa, “Wittgenstein sustenta que o ponto de vista *sub specie aeternitatis* se dirige de qualquer esfera do espírito e da cultura humana, especialmente nos campos da linguagem, da filosofia e da arte” (SOMAVILLA, 2013, p. 53).

Mas esta mudança na forma de olhar só é possível se as coisas forem olhadas como obras de “Deus,”⁶⁹ descobrindo em cada coisa o reflexo do milagre que o mundo, e tudo o que há nele, revelam. Ou seja, é como se a beleza das coisas se impusesse do fato, da ruptura ontológica, de as coisas existirem como são. O ponto de vista estético manifesta o singular enquanto tal e atira para um plano de completa irrelevância as formas categoriais a partir das quais as coisas são objetos classificados. Tudo isso é assegurado da seguinte forma:

⁶⁸ Os girassóis representados pelos quadros de Van Gogh resistem à temporalidade; eles não murcham, nem morrem. O mesmo ocorre com as crianças que caminham pelos jardins pintados por Monet, as quais não correm qualquer risco, elas não se perdem, estão seguras. Trata-se de uma transformação do olhar em que a imagem continua sendo a mesma para todos os expectadores, porém cada qual a observa de uma determinada maneira.

⁶⁹ Wittgenstein não aborda a ideia de Deus em sentido teológico, mas entende Deus como a maneira que tudo se comporta. Não é possível precisar com exatidão que tipo de Deus é o de Wittgenstein, mas parece ser uma forma de expressar aquilo que é impossível descrever por meio da linguagem. Ao utilizar o conceito Deus, Wittgenstein não está professando uma espécie de religião, mas é como se Deus fosse invocado para expressar um sentimento de admiração e de harmonia, com relação ao mundo (CRESPO, 2011, p. 238). Em *Cultura e Valor* (2000, p. 57), Wittgenstein faz referência a quatro versos de Longfellow: “nos dias primevos da arte, os construtores forjavam com o maior cuidado cada mínima e invisível parte, porque os deuses estão em todo o lado”. O último verso, “os deuses estão em todo o lado”, é revelador e substancial, pois Wittgenstein chama a atenção para a totalidade do mundo, no qual tudo é motivo de admiração, e conclui: “Isto poderia servir-me de divisa”.

A obra de arte é o objeto visto *sub specie aeternitatis*, e a vida boa é o mundo visto *sub specie aeternitatis*. Este é o elo entre arte e ética.
 A maneira usual de olhar vê os objetos quase de dentro; a visão *sub specie aeternitatis* é de fora.
 De tal maneira que eles têm por fundo o mundo inteiro. (D 1914-16, 1961, p. 154)

Assim, é possível destacar dessa nota ao menos dois elementos relevantes, os quais contribuem para a análise da questão estética em Wittgenstein. O primeiro faz referência à semelhança entre Ética e Estética. O segundo, por sua vez, situa o objeto no espaço lógico, enquanto visto como obra de arte e enquanto visto como algo comum.

É importante salientar que a conversão de um objeto ordinário em objeto artístico anuncia uma revolução relativa ao habitual modo de ver. Ou seja, o ponto de vista estético não considera o objeto à luz dos conceitos do entendimento em conexão com as formas puras da intuição⁷⁰. O modo de vista estético prescinde das condições gerais a partir das quais os fenômenos acontecem no plano empírico. Esta alteração das formas puras da intuição e das categorias do entendimento origina uma compreensão completamente nova do objeto. Consoante as considerações de Crespo (2011, p. 257),

esta mutação das coisas em obra de arte, implica o reconhecimento que a mais vulgar de todas as coisas, ou ações, pode assumir um aspecto estético ou divino, o qual resulta não de uma transformação do mundo, mas do olhar.

É o olhar que se altera e não o objeto. Trata-se, portanto, de uma questão de interpretação: “Mas podemos também ver a ilustração (ou o objeto) ora como uma, ora como outra coisa. – Portanto, nós a interpretamos e a vemos como a *interpretamos*” (IF, 1994, p. 254). O olhar estético retira dos objetos toda a sua consistência fática, ou seja, todas as determinações objetivas, que o isolam, para fixar o aspecto peculiar da forma de ver, que é próprio disso a que ele, o autor,

⁷⁰ Para usar um termo kantiano, o ponto de vista estético não considera o objeto à luz dos conceitos do entendimento em ligação com as formas puras da intuição, com vista ao seu agrupamento em classes ou categorias. Esta questão pode ser mais bem compreendida com a leitura de Luis Arenas (2013), *A lo que el arte debe apuntar: el Tractatus y el ideal de la obra de arte em el joven Wittgenstein*. In: MARRADES, Julián. *Wittgenstein arte e filosofia*.

chama de estético. Trata-se, de acordo com o vocabulário de Wittgenstein, de um olhar *milagroso*.

Cabe lembrar que o conceito de milagre não tem nenhuma referência com o seu sentido empregado na forma corrente, ou seja, como um acontecimento que contraria as leis naturais ou mesmo as categorias racionais⁷¹.

Um milagre é, por assim dizer, um *gesto* feito por Deus. Tal como um homem tranquilamente sentado faz um gesto impressivo, Deus deixa o mundo seguir suavemente o seu curso e, em seguida, acompanha as palavras de um santo com uma ocorrência simbólica, um gesto da natureza. Um exemplo seria, ao falar um santo, as árvores à sua volta curvarem-se numa névia. Ora, será que eu acredito que tal acontece? Não. (VB, 2000, p. 71)

Milagre, para Wittgenstein, tem o sentido de admiração, de espanto; por isso que está aí, por isso que existe, e nada pode ser mais espantoso do que a existência do próprio mundo. Tanto no que tange ao milagre quanto à arte⁷², o que é decisivo é ser impressionado de um certo modo. É como no caso da música, quando diz que: “para mim esta frase musical é um gesto. Ela penetra na minha vida. Eu faço-a minha” (VB, 2000, p. 109). Por conseguinte, essa forma de olhar se desvia da finalidade habitual de apreender os objetos enquanto subordinado por conceitos com vista ao conhecimento, e aquilo que se evidencia é a alegria, o prazer que é proporcionado a quem assim vê: “A vida é séria, a arte é alegre” (D 1914-16, 1961, p. 159).

Apenas aqueles que conseguem contemplar o mundo como uma obra de “Deus”, portanto, com um olhar de admiração, são capazes de sentir a felicidade, a alegria e a paz a que Wittgenstein se refere: “ser feliz significa dedicar a própria vida ao espírito, livre dos desejos e da vontade, e, nos termos de Schopenhauer, em contemplar simplesmente com o ‘olhar aberto para o mundo’. Isso se consegue graças à contemplação estética” (SOMAVILLA, 2013, p. 52). Contemplar um objeto

⁷¹ Ou seja, o conceito ‘milagre’ não pode ser confundido com o conceito empregado para designar fenômenos de ordem sobrenatural, em geral associados ao elemento religioso. O termo milagre deve ser associado à ideia de *gesto* que Deus faz. O milagre não está no inusitado, na transformação da água em vinho, mas sim, no espírito em que ocorre a ação, no gesto que impressiona (SOMAVILLA, 2013, p. 69).

⁷² Em outros diversos momentos Wittgenstein retoma a relação entre arte e milagre, podemos citar, por exemplo, *Cultura e Valor*, onde escreve: “Os milagres da natureza. Poderia dizer-se: a arte *mostra-nos* os milagres da natureza. Baseia-se no *conceito* de milagres da natureza (O desabrochar da flor. Que tem ele de *maravilhoso*?) Dizemos: ‘olha, ela já está a desabrochar!’” (VB, 2000, p. 87).

qualquer como obra de arte é resultado de uma maneira específica de ver, de uma modificação no olhar. O objeto contemplado é o mesmo para todas as pessoas, porém, para aquele que alterou sua maneira de ver, conseguiu encontrar ali uma expressão do belo. É importante salientar que a beleza não existe enquanto propriedade essencial nem accidental no objeto: a beleza é transcendental, é de responsabilidade do sujeito que observa. No entanto, é como se o belo se destacasse dos fenômenos quando estes são observados de um determinado modo, que lhes é favorável⁷³.

O que faz o sujeito feliz não são os acontecimentos do mundo ou um acontecimento específico, no sentido de ser uma alteração dos fatos do mundo, mas a felicidade é resultante de uma transformação do modo de ver, da intuição ou contemplação. “A felicidade”, salienta Crespo (2011, p. 233), “é o que liga a ética e a estética, ambas entendidas como modos particulares de ver o mundo, os objetos e a vida”. Logo, se os fatos continuam os mesmos, então é possível concluir que a vontade altera o mundo na medida em que acrescenta sentido ao que acontece.

Aquele que consegue apreender o mundo a partir do exterior, como alguém que consegue sair dele e é capaz de contemplá-lo de fora, está em condições de alcançar uma satisfação desinteressada, uma alegria e uma felicidade sem motivo específico. Essa pessoa contempla o mundo, mas não se confunde com ele, de modo que tal atitude estabelece uma conexão entre o horizonte estético e o horizonte ético, no ponto preciso de que contemplar o mundo esteticamente significa viver a obra de Deus como obra de Deus. Dessa forma se torna de fácil compreensão a identificação entre ética e estética como sendo “um”. É essa a abordagem que Wittgenstein pretende apresentar quando utiliza o amigo Paul Engelmann como exemplo:

Engelmann disse-me que em casa, ao mexer uma gaveta cheia de manuscritos seus, estes lhe parecem tão excelentes que pensa que valeria a pena dá-los a conhecer a outras pessoas. (Diz que o mesmo se passa ao ler cartas dos seus parentes já falecidos.) mas quando pensa em publicar uma seleção desses manuscritos, as coisas perdem o seu encanto e valor, o projeto torna-se impossível. Eu disse que tal se assemelhava o caso seguinte: 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

⁷³ Quando há uma espécie de adequação que favorece o próprio objeto e causa prazer a quem assim desfruta dele, seja ao observar uma pintura, ao ler um poema ou a ouvir uma sinfonia, isso tem relação com a forma que o sujeito se desprende do uso ou de relações puramente funcionais com o objeto.

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

Mas parece também que há outra maneira de apreender o mundo *sub specie aeterni*, para além do trabalho do artista. É o caminho do pensamento que, por assim dizer, voa sobre o mundo e o deixa tal como é – observando-o de cima, em voo. (VB, 2000, p. 17-18)

Essa longa citação faz referência a uma experiência que, assim como a atividade filosófica, é do homem consigo próprio, “com a sua compreensão, com o modo como vê as coisas” (CRESPO, 2011, p. 246). Além disso, o relato oferece ainda outro modo de captar o mundo que vai além do modo *sub specie aeterni*, o modo de captar pela via do pensamento. Trata-se do pensamento filosófico pela aplicação do modelo descritivo, ou seja, o modelo que deixa as coisas serem aquilo que são e estar como estão. É um método característico, que não deixa acrescentar nada, antes proíbe toda e qualquer interpretação apoiada em critérios científicos. Wittgenstein faz questão de deixar claro que não se trata de uma teoria, o que ele mesmo assegura quando afirma: “se me expusessem qualquer coisa que fosse uma teoria, eu diria: Não, não! Isso não me interessa – Não é aquilo que estou procurando” (WITTGENSTEIN *apud* MONK, 1995, p. 278). O que está em causa aqui é a recusa a qualquer tipo de *teoria*, qualquer que seja, que force os objetos a serem percebidos de acordo com critérios meramente especulativos – como no

exemplo, citado anteriormente na nota 68, das crianças pintadas por Monet. Quem assim consegue olhar as coisas ao seu redor vive como se visse o desenrolar de sua própria vida.

A apreensão artística da vida, e do mundo em geral, acontece quando o olhar neutraliza todo gênero de interpretação a partir de critérios fixados nas próprias coisas do mundo, e se liberta para assistir a tudo na percepção do seu milagre – do milagre no sentido absoluto que tratamos anteriormente.

Nas palavras de Wittgenstein, “o milagre artístico é que o mundo exista. Que exista o que existe [...]” (D 1914-16, 1961, p. 145). É importante notar que a expressão “milagre artístico” conjuga os dois componentes que estão em análise na identificação da Ética e da Estética. Ou seja, a ideia de “milagre” está relacionada diretamente com a ética, com o bem, cuja fonte é Deus; e a noção de “artístico”, por sua vez, encontra representação no estético, que contempla o mundo. A finalidade da arte, de acordo com Wittgenstein, é a beleza e a finalidade da vida é a felicidade. Não existe uma sem existir a outra. E o alcançar de uma pressupõe e obriga, necessariamente, alcançar a outra.

De tudo isso, o que realmente sobressai, como síntese da relação entre Ética e Estética, é o recurso a um conceito muito caro à atividade filosófica de Wittgenstein: é a partir da consciência da unidade da vida do sujeito que se torna possível unificar o diverso, o diverso que parece não unificável – não só o Ético e o Estético, mas isso que está em causa neles – ou seja, tudo. “Só a partir da consciência da unicidade da minha vida nascem religião – conhecimento – e arte.” (D 1914-16, 1961, p. 145). É importante salientar que o aspecto religioso⁷⁴ aparece como uma espécie de atracadouro onde se prende a concepção de Ética e Estética em Wittgenstein.

Em suma, levando em consideração as contribuições de Crespo, o relato da conversa de Wittgenstein com Paul Engelmann, narrado anteriormente, representa

⁷⁴ No que diz respeito à relação existente entre Wittgenstein e a religião, além dos elementos já apresentados, considerados relevantes para este estudo, não pretendemos aprofundar a discussão. Apenas destacamos que, conforme assegura Wittgenstein, sua relação com a religião sofreu uma significativa transformação. De acordo com Monk (1995, p. 60), “sua atitude anteriormente insolente perante a religião modificara-se depois de assistir à peça *Die kreuzscheiber* [Os que se firmam pela cruz], do dramaturgo e romancista austríaco Ludwig Anzengruber. É uma peça medíocre, mas uma das personagens expressa a ideia de que, não importa o que pudesse acontecer com o mundo, nada de ruim aconteceria com *ele*, pois era independente do destino e das circunstâncias. Essa ideia estoica tocou Wittgenstein profundamente e ele comentou com Malcon que, pela primeira vez, via a possibilidade da religião”.

uma das mais claras caracterizações do espaço e do entendimento que a estética ocupa no pensamento e na atividade filosófica de Wittgenstein,

englobando quer aspectos do seu pensamento inicial, quer motivos que só na filosofia do chamado segundo Wittgenstein são desenvolvidos. [...] é uma ocasião na qual convivem e se articulam conceitos de diferentes momentos do pensamento do filósofo. (CRESPO, 2011, p. 244)

É precisamente esses diferentes momentos do pensamento de Wittgenstein que pretendemos aprofundar, sobretudo centrando a investigação no “segundo Wittgenstein”, utilizando como referência os escritos tardios, como as *Investigações*. Nosso intuito é compreender qual espaço ele destina para a estética em cada um desses momentos, bem como os possíveis pontos convergentes e divergentes com relação ao que foi apresentado até aqui. Para isso, faremos algumas considerações a respeito da Estética no *Tractatus*, para posteriormente contrapor com a ideia de Estética que é apresentada nas *Investigações* e demais escritos tardios, procurando identificar o deslocamento que a temática sofreu nestes dois momentos da filosofia do autor.

2.2.1 A estética no *Tractatus*: considerações

No *Tractatus* o estético surge indiretamente, rompendo de maneira surpreendente dentro do aforismo 6.421, em que identifica ética e estética como sendo um (TLP, 2010, p. 277); em seguida, a única coisa que resta é o silêncio. Trata-se de um dado que não permite concluir qual seja a definição de ética e de estética, mas que, ao menos, permite realizar algumas transições entre o bem e o belo e ver que ambas, além de pertencer ao domínio do inefável, dizem respeito a outra forma de relação com o mundo, o que permite considerar que no *Tractatus*

o ponto de vista estético corresponde a um excesso relativamente ao que pode ser dito e pensado: por isso é sem-sentido. Aqui a estética está ligada a uma deslocação sentimental que o sujeito realiza relativamente ao modelo lógico da representação expresso pelo *Tractatus*. (CRESPO, 2011, p. 221)

Em todo o caso, vale lembrar que o próprio Wittgenstein reconhece que a maneira como o *Tractatus* trata de temas como o místico, a ética e a estética, viola o imperativo do silêncio. Por diversas vezes, ao longo de sua vida, penitencia-se pelos abusos que cometeu e pede que seja compreendido pelos seus leitores. O que ele deseja expressar é, justamente, o *mais elevado*, ou seja, aquilo que escapa à expressão. Mas, como nada disso pode ser posto em palavras, cabe ao leitor procurar fora do livro, no silêncio de Wittgenstein, a parte mais importante desta obra⁷⁵.

O ponto principal é a teoria do que pode ser expresso (gesagt) por proposições – isto é, pela linguagem – (e, o que vem a ser o mesmo, o que pode ser pensado) e o que não pode ser expresso por proposições mas apenas mostrado (gezeigt); este, a meu ver, é o problema cardinal da filosofia. (MONK, 1995, p. 157)

Em resumo, o *Tractatus* impede os impulsos da razão para romper os limites daquilo que pode ser pensado e que não pode ser expresso pela linguagem. De tal modo que, se aplicado o modelo defendido na obra, o resultado seria o próprio fim da filosofia. Trata-se do fim das questões metafísicas. Porém, isso não soluciona a inquietude da razão prática humana. O fato de a obra relegar essas questões para o domínio do absurdo não as anula. O valor mais elevado desta obra consiste, então, em apontar constantemente para aquilo que não se pode dizer.

Diante do exposto até aqui, observamos que no *Tractatus* a filosofia, bem como “a região em que a ética, e a estética, se localizam é um terreno de impotência para a lógica: aí os seus princípios não se adequam” (CRESPO, 2011, p. 91), porque pretendem falar de um plano de realidades em relação ao qual a linguagem experimenta um fracasso permanente. Desse modo, o livro encerra uma série de equívocos que a tradição filosófica transportou ao longo de sua história. Em última análise, a filosofia, na concepção tractariana, só é possível se renunciar ao seu impulso de conceitualização e se render à contemplação, ao olhar. O desfecho dessa visão de mundo acentua a supremacia do mostrar sobre o dizer, e a precedência do silêncio relativamente à esfera das coisas que mais interessa solucionar na vida humana. Diante desse cenário, a estética, no *Tractatus*, pode ser

⁷⁵ Wittgenstein estava convencido de que o *Tractatus* necessitava de uma segunda parte que nunca escrevera, a qual, na verdade, não podia ser escrita, cabendo ao leitor “escrevê-la”, ou percebê-la, em seu silêncio.

compreendida como uma forma específica de olhar, a qual transforma o mundo, a vida e os objetos em verdadeiras obras de arte.

2.3 A FILOSOFIA DOS ÚLTIMOS ESCRITOS: UMA NOVA PERSPECTIVA ESTÉTICA

As *Investigações Filosóficas* constituem uma nova concepção wittgensteiniana de linguagem. Nelas é possível perceber tanto a permanência de teses quanto à ocorrência de rupturas e críticas em relação às posições anteriormente assumidas por ele. Não existe consenso quanto à profundidade destas rupturas: para alguns testamentários, a obra madura de Wittgenstein é a “antíteses de sua doutrina anterior” (FANN, 1992, p. 103), para outros, trata-se “de dois tempos de uma mesma filosofia” (VALLE, 2003, p. 18).

No prefácio da obra⁷⁶, Wittgenstein a descreve como sendo “uma porção de esboços de paisagens que nasceram nestas longas e confusas viagens [percorridas pelo pensamento]” (IF, 1994, p. 11). Assim, as *Investigações* caracterizam-se justamente por uma variedade de paisagens, o que, de modo algum, pode ser entendido como uma perda do assunto principal ou uma espécie de distração por parte do autor⁷⁷. Em geral, Wittgenstein fazia anotações de forma livre e desordenada. Essas anotações eram, depois, submetidas a um processo minucioso e demorado de revisão que as corrigia, a fim de obter versões definitivas para publicação⁷⁸. Foi este mesmo procedimento adotado por ele anteriormente com as *Notas de Lógica* e com o próprio *Tractatus*.

⁷⁶ Este prefácio foi preparado pelo autor, mas diz respeito apenas às anotações que compõem a I parte. Alguns comentadores defendem que apenas a I parte deveria compor as *Investigações Filosóficas*, uma vez que foi apenas esta parte que Wittgenstein deixou revista e “preparada” para ser publicada.

⁷⁷ É possível identificar blocos temáticos com alguma precisão. Por exemplo, o debate central da noção de filosofia desenvolveu-se entre os §§89-133 (o que não impede que surjam observações que também sejam relevantes para o âmbito do conceito de filosofia em outros parágrafos) e, por outro lado, inserido no quadro geral da discussão da noção de verdade, surge um debate bastante detalhado do conceito de querer, o qual ocupa os §§611-629. Contudo, os debates travados em torno de uma ideia central não impedem que, esporadicamente, surja uma observação isolada acerca de uma determinada questão absolutamente alheia ao tema que está sendo discutido nos parágrafos.

⁷⁸ Monk destaca que “Wittgenstein tinha um método particularmente laborioso de compor sua obra. Começava anotando observações em pequenos cadernos. Em seguida, selecionava aquelas que considerava as melhores e as desenvolvia por extenso, talvez numa ordem diferente, em grandes volumes manuscritos. A partir desse material, fazia uma nova seleção, que ditava para um

No que diz respeito ao conceito de filosofia, cuja discussão está centrada basicamente entre os §§89-133, pode-se dividir em dois grandes grupos de questões. Entre os §§89-108, Wittgenstein revê e questiona a natureza, o estatuto e o alcance do conhecimento lógico. Essas análises estabelecem um diálogo que tem traços de semelhanças com as abordagens desenvolvidas no *Tractatus*.

Estas considerações nos levam ao ponto em que se coloca o problema: em que medida a lógica é algo sublime? Pois parecia pertencer-lhe uma profundidade especial – uma significação universal. Ela estaria assim parece, na base de todas as ciências. Pois a consideração lógica investiga a essência de todas as coisas. (IF, 1994, p. 64)

Em resumo, o que se destaca em uma abordagem preliminar dos §§89-108 é o fato de subsistir uma concepção filosófica bastante semelhante àquela que os primeiros escritos de Wittgenstein transmitem. O *Tractatus* já tinha estabelecido uma configuração idêntica do conhecimento lógico e das suas implicações filosóficas. Não obstante, verifica-se uma ligeira mudança na terminologia⁷⁹ e também uma mudança no estilo, que agora se torna mais fluido. Porém, o mais importante foi a mudança na obsessão por captar a forma lógica, pois agora a sua descoberta se faz por comparação de semelhanças de família.

O segundo grupo de considerações abrange os §§109-133, e o escopo deles é bastante diferente do primeiro. Esse conjunto se estrutura em dois movimentos: ora atacam o *Tractatus*, ora se colocam ao lado dele para renovar análises e agravar críticas já conhecidas. Assim como na primeira obra, o alvo principal continua sendo a linguagem, isto é, a linguagem enquanto universo a partir do qual os problemas filosóficos nascem. Por isso, esse universo tem de ser objeto de atenção especial. Isso justifica o fato de Wittgenstein ter dedicado seus esforços nesses parágrafos para explorar uma vertente do problema, qual seja, o fato de o emprego da linguagem cotidiana favorecer o aparecimento de um vasto conjunto de situações que conduzem a questões filosóficas, questões essas que resultam em grandes aporias.

datilógrafo. A cópia datilografada resultante era então usada para uma nova seleção, às vezes com novos cortes ou reelaborações – e o processo todo recomeçava”. (MONK, 1995, p. 289)

⁷⁹ Um exemplo é a expressão “proposição atômica”, que desapareceu e que agora deu lugar à noção de “linguagens primitivas”.

De fato, estamos expostos permanentemente ao erro que as formas expressivas da linguagem possibilitam e que o descuido em que a linguagem humana assenta ainda multiplica. As analogias falsas radicadas na língua materna, o sentido indeterminado, metafórico das palavras, são alguns exemplos de situações linguísticas dúbias e capazes de conduzir ao erro e ao engano.

Quando os filósofos usam uma palavra – “saber”, “ser”, “objeto”, “eu”, “proposição”, “nome” – e procuram apreender a essência da coisa, deve-se sempre perguntar: essa palavra é usada de fato desse modo na língua em que ela existe? – Nós reconduzimos as palavras do seu emprego metafísico para seu emprego cotidiano. (IF, 1994, p. 72)

A tarefa crítica da filosofia tem como finalidade primária corrigir todo tipo de desvios linguísticos. A linguagem cotidiana exige um olhar crítico. Desde seu anúncio no *Tractatus* que essa tarefa crítica se mantém em atividade e incide sobre aspectos que muitos ou que ninguém podia imaginar.

Como se apontou, Wittgenstein está em constante diálogo com sua primeira obra, ora criticando, ora comparando teses anteriores.

Tractatus Logico-philosophicus (4.5): “ A forma geral da proposição é: isto está assim”. – Esta é uma proposição do gênero que se repete inúmeras vezes. Acredita-se seguir sem cessar o curso da natureza, mas andamos apenas ao longo da forma através da qual a contemplamos. (IF, 1994, p. 72)

Aqui é possível observar a mudança de direção que dá origem a uma mudança de olhar em Wittgenstein. Captar a ordem *a priori* do mundo foi um desafio em seus primeiros textos, pois a realidade estava submetida a algo anterior a ela. Agora, será a partir de uma análise comparativa que ele busca extrair as “semelhanças de família”. Há uma mudança significativa nesse sentido, pois a forma lógica deixou de ser a condição efetiva de aproximação com a essência do mundo, dando lugar à categoria do imediatamente dado na experiência, conforme indicam Hintikka e Hintikka:

o ponto decisivo no desenvolvimento filosófico de Wittgenstein em 1929 foi a substituição da sua linguagem fenomenológica por uma linguagem cotidiana fisicalista como sua linguagem operacional e, na verdade, a única

linguagem básica viável em filosofia. (HINTIKKA; HINTIKKA, 1994, p. 187-188)

Alguns parágrafos, por exemplo, §§ 109, 118 e 119, são dedicados a apresentar um balanço da atividade filosófica e sublinha o processo destrutivo do modelo empregado e a nulidade do que foi alcançado. Trata-se, como já foi referido, de estimular o pensar por si próprio, relegando para uma condição inferior todas as formas de transmissão tradicional de conhecimento.

De onde nossas considerações tomam sua importância, desde que parecem destruir tudo o que é interessante, isto é, tudo o que é grande e importante? (como em todas as construções, na medida em que deixam sobrando montes de pedras e escombros.) Mas são apenas castelos de areia que destruimos, e liberamos o fundamento da linguagem sobre o qual repousavam. (IF, 1994, p. 73)

Esse processo de destruição tem suas raízes já na obra inicial de Wittgenstein, o *Tractatus*, e pode ser entendido como um ponto de contato, que se manteve praticamente inalterável, entre os diversos períodos de sua atividade filosófica. Por exemplo, no §109 ele apresenta uma série de reflexões antigas, que agora são atualizadas, à luz de um novo olhar. Esse é o caso da oposição entre conhecimento filosófico e científico, na qual também reforça a negação de toda a teoria e a rejeição de todo tipo de explicação a favor da descrição⁸⁰. Por fim, trata do combate contra todas as formas de fascínio que as formas expressivas da linguagem exercem sobre o pensamento.

Era certo dizer que as nossas considerações não deviam ser considerações científicas. A experiência 'de que isto ou aquilo possa ser pensado contra nosso preconceito' – o que quer que isso signifique – não podia nos interessar. (A concepção pneumática do pensamento.) E não devemos construir nenhuma espécie de teoria. Não deve haver nada de hipotético nas nossas considerações. Toda *elucidação* deve desaparecer e ser substituída apenas por descrição. E esta descrição recebe luz, isto é, sua finalidade, dos problemas filosóficos. Estes problemas não são empíricos, mas são resolvidos por meio de um exame do trabalho de nossa linguagem e de tal modo que este seja reconhecido: *contra* o impulso de mal compreendê-lo. Os problemas são resolvidos não pelo acúmulo de novas experiências, mas pela combinação do que é já há muito tempo conhecido.

⁸⁰ Toda essa questão de crítica à tradição, bem como ao método descritivo empregado pelo modelo científico, já foram tratados no capítulo anterior e podem ser mais bem analisados a partir da obra de Jacques Bouveresse: Wittgenstein, la modernidade, el progreso y la decadência.

A filosofia é uma luta contra o enfeitiçamento do nosso entendimento pelos meios da nossa linguagem. (IF, 1994, p. 71)

No que tange à noção de filosofia, as *Investigações* não são sinônimo de consenso entre os estudiosos. Em suma, o que caracteriza essa obra é a oposição entre as formas linguísticas em contraposição com a função. Fann (1992, p. 103) observa que “o eterno esforço para alcançar a absoluta precisão é agora considerada uma ilusão e imprecisão e, na medida em que ela serve a nossos propósitos cotidianos, se aceita como realidade”. Em vez de buscar os princípios unificadores, que levam à abstração da essência, chama a atenção para o *uso* em que a linguagem está sendo empregada. A ideia de “jogos de linguagem”, apresentada em grande parte dos últimos escritos de Wittgenstein, reforça a concepção de que a linguagem tem múltiplas funções e que a sua expressão só tem significado se inserido em contextos sociais específicos, em determinadas *formas de vida*.

A proposição era considerada, no *Tractatus*, como uma imagem estruturalmente isomorfa aos fatos que ela representa. A nova concepção de proposição é bem distinta – ela deixa de ser um modelo exato da realidade para ser uma “hipótese”, isto é, uma forma mais ou menos adequada de representação, que pode ser reformulada constantemente em certos aspectos: o grau de adequação não depende mais de uma isomorfia estrutural entre a proposição e o fato representado, mas sim das circunstâncias em que a proposição é utilizada, isto é, daquilo que fazemos com a proposição, por exemplo, em determinadas situações de comunicação ou apenas de expressão. (MORENO, 2000, p. 55)

A preocupação de Wittgenstein, ao longo de sua atividade filosófica, diz respeito à natureza da filosofia. Não trata da linguagem pela linguagem, mas sim enquanto relação com a filosofia. Sua tarefa, como ele próprio descreveu no parágrafo 109, “recebe sua luz e tem sua finalidade nos problemas filosóficos” (IF, 1994, p. 71). Assim como no *Tractatus*, ele procura agora nas *Investigações* traçar os limites do sentido, indicar o que pode e o que não pode ser dito. Esse é o seu principal objetivo em ambos os trabalhos. O limite, como já sabemos, só pode ser estabelecido na linguagem, porém, a novidade é que a fronteira se apresenta de forma distinta nas duas obras.

As *Investigações* trata de compreender, não diferentemente do *Tractatus*, a essência da linguagem, sua função e suas estruturas, mas é preciso notar que o conceito de *essência* agora tem um sentido totalmente diferente daquele empregado em sua obra anterior.

Isto se expressa na questão relativa à *essência* da linguagem, da proposição, do pensamento. Pois se, em nossa investigação, tentamos compreender também a essência da linguagem – sua função, sua estrutura -, não é porém a *isso* que visa esta questão. Pois não vê na essência algo que já é evidente e que se torna *claro* por meio de uma ordenação. Mas algo que se encontra *abaixo* da superfície. Algo que se encontra no interior, que vemos quando desvendamos a coisa e que uma análise deve evidenciar. (IF, 1994, p. 66)

Em sua primeira obra, Wittgenstein acredita ter encontrado a essência da linguagem, assim como afirmava ter revelado o seu limite. Agora, em seus últimos textos, ele não fala da linguagem, mas sim, de diferentes *usos* da linguagem, ou “jogos de linguagem”⁸¹. Dessa forma, não existe o limite da linguagem, mas somente limites de linguagem. Não existem critérios absolutos de significação, nem de carência de significação, como proposto anteriormente. Quando uma proposição não tem significado, na verdade falta-lhe significado em um determinado jogo de linguagem, mas não necessariamente em todos os possíveis jogos de linguagem. “O vínculo entre uma palavra”, completa Monk (1995, p. 280), “e seu significado deve ser encontrado não na teoria, mas na prática, entre a palavra e o ato, não pode ser esclarecido mediante uma regra”. Em outras palavras, o que ele está defendendo é que pode ser que falte significado para uma palavra no contexto empregado, mas pode haver referência em outro contexto.

Aqui encontramos a grande questão que está por trás de todas essas considerações. Pois poderiam objetar-me: “você simplifica tudo! Você fala de todas as espécies de jogos de linguagens possíveis, mas em nenhum momento disse o que é essencial do jogo de linguagem, e portanto da própria linguagem. O que é comum a todos esses processos e os torna linguagem. Você se dispensa pois justamente da parte da investigação que outrora lhe proporciona as maiores dores de cabeça, a saber, aquela concernente à *forma geral da proposição* e da linguagem. E isso é verdade. – em vez de indicar algo que é comum a tudo aquilo que chamamos de linguagem, digo que não há uma coisa comum a esses fenômenos, em

⁸¹ O conceito “jogos de linguagem” foi empregado pelo discurso filosófico no final dos anos de 1930. “O *Livro Azul* foi assim responsável por introduzir no discurso filosófico a noção de “jogo de linguagem” e a técnica nele baseada para desfazer confusões filosóficas” (MONK, 1995, p. 304).

virtude da qual empregamos para todos a mesma palavra, - mas sim que estão *aparentados* uns com os outros de muitos modos diferentes. E por causa desse parentesco ou desses parentescos, chamamo-los todos de “linguagens”. Tentarei elucidar isso. (IF, 1994, p. 51)

Para realizar seu intento, Wittgenstein exemplifica vários jogos de linguagem; advertindo que não se trata de uma filosofia da linguagem, assevera:

Nossos claros e simples jogos de linguagem não são estudos preparatórios para uma futura regulamentação da linguagem, - como que primeiras aproximações, sem considerar o atrito e a resistência do ar. Os jogos de linguagem figuram muito mais como *objetos de comparação*, que, através de semelhanças e disseminações, devem lançar luz sobre as relações de nossa linguagem. (IF, 1994, pp. 65-66)

O autor das *Investigações* aponta para o conhecimento do uso da linguagem, com o objetivo de resolver, ou melhor, com o objetivo de dissolver os problemas filosóficos. Wittgenstein percebe que conceitos como ‘sentido’ e ‘sem sentido’ são expressões vagas para a linguagem ordinária. Ele chama a atenção para que o olhar se volte para o uso da linguagem cotidiana. Os problemas filosóficos surgem principalmente da má interpretação do uso da linguagem. As questões filosóficas surgem dos erros da linguagem e são enfermidades que precisam ser tratadas, assim como uma doença mental que precisa ser diagnosticada para poder ser curada. “O filósofo trata uma questão como uma doença” (IF, 1994, p. 126).

Então, como não existe uma única linguagem, igualmente não existe uma única terapia apropriada para todos os diagnósticos, igualmente “não há um método da filosofia, mas sim métodos, como que diferentes terapias” (IF, 1994, p. 77). A terapia filosófica de Wittgenstein tem como objetivo curar-se da moléstia, da doença, e alcançar a verdadeira liberdade. O que ele aludiu com a seguinte metáfora: “Qual o seu objetivo em filosofia? – Mostrar à mosca a saída do vidro” (IF, 1994, p. 141). Em outras palavras, encontrar a cura significa encontrar a própria e verdadeira liberdade.

Nesse contexto, elementos que envolvem a questão estética ganham traços cada vez mais relevantes, uma vez que conceitos como “jogos”, “semelhanças de família” e “aspecto” caracterizam um solo fecundo de onde brota uma intensa relação entre a atividade filosófica e a atividade estética.

2.4 A ATIVIDADE DE VER ASPECTOS

Retomando o texto sobre Paul Engemann, no qual Wittgenstein (2000, pp. 17-18) narra um episódio em que seu amigo Engemann mexe nas gavetas cheias de manuscritos⁸², parece claro que a preocupação de Wittgenstein desloca-se da análise dos modelos lógicos de representação do mundo para a descrição dos mecanismos da percepção humana, sendo que “a transformação do conceito de imagem em aspecto é o ponto em que essa mutação melhor se exprime” (CRESPO, 2011, p. 265).

Neste segundo momento da análise da estética no pensamento de Wittgenstein, destaca-se o abandono da preocupação tractariana com a descrição lógica das condições de representação, o que não elimina a imagem enquanto representação daquilo que acontece, mas significa que as imagens podem ter diferentes valores expressivos, podendo ser vistas de diferentes modos, dependendo daquele que olha para elas:

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. (UEFP, 2007, p. 105)

A experiência artística pode ser caracterizada por uma atividade de *ver aspectos* porque não está sujeita à construção, tampouco à representação lógica dos objetos, mas exclusivamente à transformação do modo de ver⁸³. Crespo destaca

⁸² Esse texto é importante porque apresenta elementos presentes tanto nos primeiros quanto nos últimos escritos de Wittgenstein, contribuindo para compreender a maneira como ele se refere à visão estética nos dois momentos. De acordo com as considerações de Michael Fried, não é só uma importante contribuição para o pensamento estético em geral, como do ponto de vista da identificação do conceito de estética em Wittgenstein, é uma ocasião na qual convivem e se articulam conceitos de diferentes momentos do pensamento do filósofo (FRIED, 2008, p. 54). O relato completo pode ser encontrado na página 79 deste estudo.

⁸³ É possível recordar do conhecido exemplo, utilizado na parte II das *Investigações*, do desenho da cabeça pato-lebre, cujos traços ora podem ser vistos e compreendidos como um coelho, ora se parecem com um pato. O desenho é o mesmo, o que muda é a maneira que é percebido, ou seja, os aspectos que são vistos em cada momento da análise. Um fenômeno tem uma única interpretação, como ocorre com as palavras em diferentes linguagens, mas pode mudar e ser interpretado de diferentes e múltiplas maneiras. Objetos, imagens, ilustrações, etc. podem ser vistos e interpretados de várias perspectivas (SOMAVILLA, 2013, p. 60).

a importância que a ideia de *ver aspectos* desempenhará na análise estética dos últimos escritos de Wittgenstein:

É importante caracterizar o conceito de aspecto, porque ao ser a peça conceptual central do modo como Wittgenstein compreende a percepção humana, os seus mecanismos são essenciais para compreender a visão estética, porque a visão estética implica uma alteração da visão sem a qual só existem objetos indiferenciados, simples partes da natureza. (CRESPO, 2011, p. 253)

Já não é mais a lógica defendida no *Tractatus* que atrai a atenção de Wittgenstein. Agora, seu campo de investigação será aquilo que existe de mais concreto, constituído pela ideia de *ver aspectos* e pelas ações que os homens realizam em suas mais diversas formas de vida (*Lebensform*). Em uma perspectiva estética, a mudança é que a suspensão do tempo e a independência relativamente ao mundo deixam de serem os meios através dos quais se podem exprimir o valor. O pressuposto defendido no primeiro momento (no *Tractatus*), baseado na ideia de que “[...] a consideração lógica investiga a essência de todas as coisas [...]” (IF, 1994, p. 64), dá lugar à ideia de que “aqui só podemos descrever e dizer: a vida humana é assim” (CRESPO, 2011, p. 268).

Essa mudança de perspectiva representa o movimento existente na atividade filosófica de Wittgenstein e reflete o novo prisma no qual a estética encontra o seu lugar. O que o autor das *Investigações* está sugerindo é que a experiência do valor deixa de ser caracterizada por uma saída do mundo e torna-se, agora, o próprio mundo onde o sujeito se encontra, onde os homens vivem, agem e falam. Por isso, a compreensão da contemplação estética e da experiência com a arte “reside nas expressões estéticas, realizadas nos jogos de linguagem que os homens jogam por ocasião da leitura de um poema, da audição de uma sinfonia ou da contemplação de uma pintura” (CRESPO, 2011, p. 268). Em *Cultura e Valor* isso aparece dito de outra maneira:

Poderia dizer: se o lugar a que pretendo chegar só se pudesse alcançar por meio de uma escada, desistiria de tentar chegar lá. Pois o lugar a que de facto tenho de chegar é um lugar em que já me devo encontrar. Tudo aquilo que se pode alcançar com uma escada não me interessa. (VB, 2000, p. 21)

Esse fragmento pós-*Tractatus* mostra que o que é importante observar não é uma paisagem na qual não se está, mas sim uma da qual o observador é parte integrante, na qual ele se coloca como centro de tudo isso que está a observar, pois é ali que se dá a linguagem de todos os dias e de todos os homens. Trata-se, portanto, de um deslocamento do saber o que é a arte, ou qual é a essência da arte, para apurar as diversas situações, circunstâncias e momentos em que se usa a palavra “belo”.

É como se Wittgenstein preferisse perguntar quando existe arte, uma pergunta que implica olhar para as situações em que a experiência com as obras de arte acontece e descrever o que se vê. Uma investigação na qual o que tem de ser aceito são as formas de vida. (CRESPO, 2011, p. 281)

Isso porque é no contexto das formas de vida que os homens se relacionam com a arte, apreciando-a ou não. Se, em um primeiro momento, representado pelo *Tractatus*, a estética fazia referência a uma experiência do olhar, agora, a estética está relacionada com a ideia de *expressão*. No contexto da arte, uma ação ou um gesto, dado o seu valor expressivo, é admitido por Wittgenstein enquanto descrição da impressão que o sujeito sente ao contemplar uma pintura, ao ouvir uma música, enfim, ao se relacionar com a arte. Essas experiências são perfeitamente comunicáveis dentro de uma determinada comunidade.

É importante salientar que o olhar continua ocupando um espaço essencial na perspectiva wittgensteiniana, uma vez que a atividade de *ver aspectos* exige daquele que observa uma transformação não do mundo ou dos objetos, mas do próprio olhar, o que implica reconhecer que a mais simples de todas as coisas pode ter um valor estético, o que transformaria as coisas em verdadeiras obras de arte. Trata-se, portanto, de um novo paradigma na análise dos juízos estéticos.

2.4.1 Um novo paradigma na análise dos juízos estéticos

Assim como no caso da linguagem, no caso da estética não está em questão uma investigação a respeito das formas das palavras, mas uma atividade cujo intuito é esclarecer como essas expressões fazem parte da forma de vida dos falantes. O

objetivo da investigação estética em Wittgenstein é encontrar o uso que se faz dessas expressões. Em *Estética, psicologia e religião*, Wittgenstein assegura que:

Para ser claro, no que respeita à palavra estética, você tem de descrever modos de vida. Julgamos que temos de falar acerca de juízos estéticos como 'Isto é belo', mas verificamos que, quando nos cumpre discutir juízos estéticos, não encontramos absolutamente tais palavras, mas antes uma palavra usada mais ou menos à guisa de gesto, acompanhando uma complicada atividade. (EPR, 1966, p. 28)

O juízo estético, em geral caracterizado por adjetivos como belo ou feio, é substituído pela atribuição de um determinado comportamento ou reação frente às obras de arte. Somente por meio de um gesto ou uma expressão facial é possível apresentar, de modo exato, o que acontece no sujeito que faz a experiência da apreciação artística. "Wittgenstein abre a porta para uma visão antiessencialista da obra artística, a qual não se definiria por propriedades, mas sim pelos usos que fazemos dela e pelo que ela mesma nos faz" (MARRADES, 2013, p. 13). E ainda, segundo as considerações de Moreno (2000, p. 61):

Consideremos um exemplo, tomado do próprio Wittgenstein: quando ouço uma peça musical e a compreendo, como, então, explicar essa experiência a alguém? Uma maneira precisa de fazê-lo será, entre outras, gesticular, por exemplo, dançar expressivamente.

São esses comportamentos que Wittgenstein quer investigar, por dizer respeito à expressão de uma experiência com a arte e ser o modo humano de compreender a arte.

Portanto, o juízo estético (um gesto ou uma expressão facial) tem com Wittgenstein uma topografia irregular, a sua região pode estender-se desde a afirmação que algo é belo, a um gesto, a uma expressão facial. "A novidade com Wittgenstein é que a todos estes comportamentos podemos chamar juízos estéticos" (CRESPO, 2011, p. 289). Ele mostra que aquilo a que se está habituado a chamar juízo estético quase não tem referência na vida cotidiana⁸⁴: "um fato característico

⁸⁴ É importante dizer que Wittgenstein não pretende negar a existência de adjetivos estéticos que têm a finalidade de expressar agrado ou desagrado. Mas chama atenção para a vida real, na qual expressões como belo e feio são mais parecidas com certo e errado. Isto pode ser comprovado na afirmação: "Quando falamos de juízos estéticos, pensamos, entre mil outras coisas, nas Artes. Quando fazemos um juízo estético acerca de algo, não nos limitamos a ficar boquiabertos e a

acerca de nossa linguagem é o de que grande número de palavras são usadas em circunstâncias que tais são adjetivos – ‘lindo’, ‘adorável’, etc. Mas vocês percebem que não são absolutamente necessárias” (EPR, 1966, p. 16).

Nesse sentido, Wittgenstein entende o juízo estético⁸⁵ como um determinado tipo de comportamento por parte daquele que soube apreciar a arte; o juízo estético resulta do reconhecimento e da conformidade com um estipulado tipo de regras⁸⁶, com uma certa ideia de exatidão. A questão é a da possibilidade em descrever e identificar as regras de que depende o juízo estético. Wittgenstein não só reconhece a existência de regras estéticas como afirma que “as palavras a que chamamos expressões de juízo estético desempenham uma função complicada, mas assaz definida, naquilo que denominamos de cultura de um período”⁸⁷ (EPR, 1966, p. 24), ou seja, determinadas regras que fazem parte de uma determinada cultura – “regras”, que aqui devem ser tomadas no sentido que Wittgenstein lhe atribui, “de orientações gerais a serem adaptadas a cada situação” (MORENO, 2000, p. 73).

Que um homem seja musical significa que tem critérios e por isso sabe escolher de maneira adequada a melhor música. E quem percebe de música é quem tem o comportamento característico daquele que compreende música:

Há uma certa *expressão* característica da apreciação da música, ao ouvi-la, ao tocá-la, e também noutras alturas. Por vezes, gestos constituem parte desta expressão; noutra ocasião, tratar-se-á apenas do modo como um homem toca, ou cantarola, a composição, ou de vez em quando, das comparações que faz e das imagens com as quais, por assim dizer, ilustra a música. Alguém que compreenda a música ouvirá de modo diferente (por exemplo, com uma expressão facial diferente), falará de modo diverso do de

exclamar: ‘Oh! Que maravilhoso!’ Distinguimos uma pessoa que sabe do que está falando de uma que não o sabe. Para que alguém possa admirar a poesia inglesa, tem de conhecer inglês. [...] Imaginemos o caso de uma pessoa que admire e aprecie aquilo que é reputado bom, mas que seja capaz de lembrar-se das melodias mais elementares, de reconhecer onde entra o contrabaixo, etc. dizemos que não percebeu de que se trata. Usamos a frase ‘tal homem é musical’ não para designar alguém que exclama ‘Ah!’ quando uma peça é tocada; tampouco chamaríamos de musical a um cão que balançasse a cauda quando alguma música estivesse sendo tocada” (EPR, 1966, p. 21).

⁸⁵ Uma leitura mais pontual a respeito dos juízos estéticos poderá ser encontrada no artigo *Aspectos, razones y juicios em la comprensión estética: una aproximación wittgensteiniana*, de Salvador Rubio Marco, no qual o autor defende a ideia de que o debate a respeito dos juízos estéticos é travado por dois grupos distintos: os realistas, que defendem que os juízos estéticos se baseiam, de uma maneira ou de outra, em propriedades ou qualidades objetivamente determinadas na obra; e o grupo antirrealista, do qual Wittgenstein faz parte e para o qual a verdade dos juízos estéticos depende de uma reação ou posição do espectador com relação à obra.

⁸⁶ É preciso lembrar que, para Wittgenstein, “as regras não nos conduzem, apenas servem como orientação” (MORENO, 2000, p. 72).

⁸⁷ Não é parte desta pesquisa defender ou questionar a possibilidade de uma possível “filosofia da cultura” em Wittgenstein. Nosso objetivo é, antes de tudo, chamar a atenção para a existência de “regras” estéticas.

alguém que não a compreenda. Mostrará que compreende um tema particular não apenas nas manifestações que acompanham a sua audição ou execução desse tema, mas na sua compreensão de música em geral. Apreciar a música é uma manifestação da vida da humanidade. Como é que poderíamos descrever a alguém? Bem, suponho que teríamos, primeiro, de descrever a *música*. Em seguida, poderíamos descrever o modo como os seres humanos se comportam diante dela. Mas será isso tudo o que necessitamos de fazer, ou é igualmente necessário ensinar-lhe a compreendê-la por si próprio? Bem, levá-lo à compreensão ensinar-lhe-á num *outro* sentido o que é a compreensão, mais do que uma explicação que tal não consegue. E ainda, induzi-lo à compreensão da poesia ou da pintura pode contribuir para a explicação do que está implicado na compreensão da música. (VB, 2000, pp. 105-106)

São nesses comportamentos, a que se pode chamar jogo estético, que se expressa a compreensão musical daquele que conhece as regras. A compreensão da arte surge, assim, ligada a um conjunto de comportamentos característicos que expressam essa mesma compreensão e resulta de um conhecimento das regras estéticas⁸⁸, no caso da música: das regras de harmonia, da composição, etc.

2.4.2 Os jogos e a impossibilidade de uma ciência da estética

Os problemas estéticos pertencem aos jogos em que as regras se desenvolvem e conseqüentemente podem ser assimiladas e aprendidas. Wittgenstein lembra que é possível realizar cursos, assistir a aulas sobre pintura, música ou poesia, mas a teoria não seria suficiente. Somente por meio do contato direto com a atividade artística é possível aprender as regras (em geral indicativas, nem sempre prescritivas) e desenvolver a habilidade.

Um fato importante é aqui que aprendemos certas coisas apenas através de uma longa experiência e não através de um curso na escola. Como desenvolvemos, por exemplo, um olhar de entendimento? Por exemplo, alguém diz: 'Este quadro não é deste nem daquele mestre' – faz, portanto, uma afirmação que não é um juízo estético, mas algo que pode ser comprovado, talvez, através de documentos. Essa pessoa pode não estar em condições de fundamentar claramente o seu juízo. – Mas não da mesma maneira como aprendemos a calcular. Precisaria de uma longa experiência. Quer dizer, o aprendiz teria, talvez, de observar e comparar repetidamente uma série de quadros de diferentes mestres. Com isso podíamos dar-lhe

⁸⁸ Ao tratar das regras estéticas encontramos um paradoxo, devido ao fato de que a regra possibilita a correta apreciação da arte, mas não a determina. Não pretendemos aprofundar a discussão a este respeito, sugerindo apenas, como referência para futuras pesquisas, a obra *Estética, psicologia e religião*, a partir do §21, onde Wittgenstein aborda a questão.

indicações. Bom, isto era o processo de aprendizagem. Ele observava então um quadro e emitia um juízo. Podia, na maioria das vezes apresentar razões para o seu juízo, mas, na maioria das vezes, não seriam elas que seriam convincentes. (WITTGENSTEIN *apud* CRESPO, 2011, pp. 303-304)

É possível ensinar a esculpir, mas não da mesma maneira como se ensina a resolver um problema em matemática. Os enigmas estéticos dizem respeito às impressões que uma obra artística provoca, o que não pode ser solucionado por meio de uma regra de causalidade. “O problema para o qual se quer encontrar uma solução satisfatória, tal como os problemas da vida, não é resolvido através de modelos mecânicos ou científicos” (CRESPO, 2011, p. 306). A impossibilidade, nessa área, por parte da ciência em dar respostas satisfatórias, já fora constatada no *Tractatus*, mas é também reforçada posteriormente: “uma explicação estética não é uma explicação causal” (EPR, 1966, p. 39). Marrades destaca a posição de Wittgenstein ao considerar que

talvez o traço mais conspícuo da estética no pensamento de Wittgenstein é sua irredutibilidade ao científico. Esta contraposição pode concretizar-se de diferentes maneiras. No *Tractatus* se materializa, por exemplo, na tese da identidade da estética com a ética, enquanto que nas *Lições sobre estética* de 1938, o relevante neste ponto é a tese de que as questões estéticas são de um tipo conceitual muito diferente das questões empíricas. (MARRADES, 2013, p. 12)

O autor dos jogos de linguagem se posiciona de forma contrária, em diversos momentos de sua atividade filosófica, à possibilidade de uma “ciência da estética”. O que Wittgenstein procura não é a causa, mas o motivo, a razão que leva as pessoas a adotarem determinados comportamentos frente à obra de arte: “você poderiam pensar que a Estética seja uma ciência que nos diga o que é belo – o que é ridículo demais para ser expresso em palavras. Suponho que ela deveria também incluir que tipo de café tem bom gosto” (EPR, 1966, p. 29). Ray Monk reforça essa ideia e chama a atenção para um elemento significativo:

Ao discutir estética, Wittgenstein não estava tentando contribuir para a disciplina filosófica que leva o mesmo nome. A própria ideia de que possa haver tal disciplina é uma consequência, ou talvez um sintoma, do “outro” estilo de pensar. Ele, pelo contrário, estava justamente tentando resgatar questões de apreciação artística das mãos dessa disciplina, e em particular da ideia de que existe alguma ciência da estética. (MONK, 1995, p. 362)

Para descrever uma experiência com a obra de arte não é preciso encontrar uma relação de causalidade, como queriam, por exemplo, os simpatizantes do Círculo de Viena:

Muitos membros do Círculo de Viena se esforçavam para alcançar uma explicação em suas investigações filosóficas e conseqüentemente consideravam qualquer coisa que não poderia ser explicada pela ciência como sem sentido e inexistente, Wittgenstein era contra dar qualquer tipo de explicação ou de dar razões, em particular quando se tratava de questões éticas ou religiosas. (SAMOVILLA, 2013, p. 58)

A ciência não pode dizer nada a respeito porque ela não tem alcance nesse tocante. A expressão que melhor desempenha o papel de comunicar uma experiência desse tipo é, para Wittgenstein, um gesto que se faz: “Lembre-se da impressão que nos provoca a boa arquitetura, a impressão de que expressa um pensamento. Leva-nos a querer responder com um gesto” (VB, 2000, p. 41). E um pouco à frente conclui: “em arte é difícil dizer-se algo tão bom como: nada dizer”⁸⁹ (2000, p. 42).

É nessa mudança de perspectiva (entre o *Tractatus* e as *Investigações*) que a estética encontra o seu lugar. O que Wittgenstein passa a defender nos seus últimos escritos é que a experiência do valor deixa de ser caracterizada por um distanciamento com relação ao mundo e torna-se agora efetivo no próprio mundo, mais especificamente no cotidiano onde os homens vivem e onde a vida acontece. Por isso, a correta compreensão da contemplação estética reside nas expressões estéticas, realizadas nos jogos de linguagem que os homens jogam por ocasião da apreciação artística; afinal, para Wittgenstein, a arte é seu próprio paradigma.

No terceiro capítulo cabe destacar alguns elementos que resultam como consequência desse deslocamento da análise estética entre os dois momentos característicos da filosofia do autor. A atividade filosófica de Wittgenstein recebe luz, ou seja, pode ser mais bem compreendida quando se compreende que a sua maneira de fazer filosofia é semelhante à atividade do artista. Assim como a leitura

⁸⁹ É importante lembrar que, para Wittgenstein, a arte é uma experiência perfeitamente comunicável e o gesto é a sua forma predileta de expressão.

de um poema só tem sentido quando lido de forma correta, a mesma exigência se estende para a leitura do *corpus* wittgensteiniano.

3 A DIMENSÃO DO ASSOMBRO

“O corpo humano é a melhor imagem da alma humana.”

Ludwig Wittgenstein

Nas *Investigações*, a dimensão do assombro, que é a reação do homem diante da beleza e da complexidade do mundo, leva Wittgenstein a desenvolver uma contemplação estética criativa e marcada por variados movimentos. Como vimos no segundo capítulo⁹⁰, esses movimentos caracterizam a atividade de *ver aspectos*, mas a percepção da mudança de aspecto só é possível mediante a atitude de assombro por parte do sujeito que contempla o mundo.

A dimensão do assombro em Wittgenstein está diretamente relacionada com o pensamento e conseqüentemente com o modo como vemos e interpretamos os objetos, os fatos e o próprio mundo. Um fenômeno não tem uma única interpretação, podendo ser captado de múltiplas maneiras; do mesmo modo, objetos, imagens e ilustrações podem ser vistas e interpretadas de formas variadas.

Uma vez que o mundo está continuamente fluindo, transformando-se, é importante observar e reconhecer tantas perspectivas quanto sejam possíveis, com o objetivo de levá-las em consideração quando se pretende descrever os objetos e os fatos. Isso se aplica a todas as pessoas que observam, pensam e se assombam, mas particularmente àqueles que são mais sensíveis a esses eventos, tais como os filósofos, os poetas e os artistas (SOMAVILLA, 2013, p. 60). Em suas reflexões filosóficas, Wittgenstein recorre a uma variedade de exemplos em que investiga os múltiplos aspectos das coisas. A percepção dos diferentes aspectos se torna mais fácil por meio da habilidade de assombra-se.

Nessa perspectiva, o ponto central para Wittgenstein é o momento em que o homem capta, percebe a mudança de aspecto. Esse momento evoca o assombro, “a mudança produz uma surpresa” (UEFP, 2007, p. 151). Somente na mudança de aspecto é possível perceber o aspecto que antes estava oculto. “O aspecto apenas desponta [aparece]”, salienta Wittgenstein (2007, p.151), “mas não permanece fixo. E esta deve ser uma observação conceitual, não fisiológica. A expressão do ver do

⁹⁰ Item 2.4 A atividade de *ver aspectos*.

aspecto é a expressão da *nova* percepção”. Alguém poderia ter a impressão que o objeto sofreu uma mudança, mas o que mudou, na verdade, foi a percepção, ou seja, o ponto de vista do observador. Nas palavras de Monk:

A dificuldade filosófica do notar aspectos provém do fato evidente, porém enigmático, de que, embora o aspecto se modifique, o objeto que é visto não muda; [...] a mesma piada, poema, pintura ou música será às vezes apenas uma atitude bizarra e incomum, palavras numa página, borrões numa tela ou ruídos incoerentes, e às vezes (quando compreendidas) algo engraçado, comovente, belo ou maravilhosamente expressivo: ‘o que é incompreensível é que *nada*, e todavia *tudo*, mudou’”. (MONK, 1995, pp. 468 - 469)

Na medida em que as pessoas diferem o meramente *ver* do *perceber* e uma vez que o modo de perceber aspectos difere também de pessoa para pessoa, surge uma variedade de novos aspectos; nomeá-los é uma questão de definição conceitual: “existe aqui uma quantidade ilimitada de fenômenos aparentados e de conceitos possíveis” (UEFP, 2007, p. 162).

A mudança de aspecto é uma experiência do ver, do perceber e do pensar, a qual implica um movimento e uma atividade criativa, diante da qual as pessoas procuram descrever a experiência vivida. O desafio surge no momento em que se procura comunicar a experiência de assombro; nessa perspectiva, a expressão corporal, portanto um gesto, é uma alternativa eficaz.

3.1 A ARTE É SEU PRÓPRIO PARADIGMA

Na tentativa frustrada de descrever as diversas impressões provocadas pelo contato com o mundo e com as obras de arte, o sujeito se depara com uma dificuldade naturalmente humana, porque se trata da impossibilidade de encontrar as palavras certas, de enunciar de forma correta e linguisticamente um sentimento de agrado ou desagradado, de prazer ou desprazer, de gosto ou de desgosto. Porém, de acordo com Wittgenstein, essa limitação pode ser facilmente ultrapassada se for admitido que uma ação, um gesto ou ainda uma expressão facial possam ser entendidos como meio de comunicação e descrição dessa experiência: “nossos recursos cotidianos, a linguagem natural, os gestos, as expressões faciais etc. serão

bastante adequados para exprimir nossa experiência da significação” (MORENO, 2000, p. 61). Dito de outro modo, a dificuldade em expressar por meio de palavras uma experiência pessoal proporcionada pelo contato com a obra artística representa o problema que o sujeito se depara no confronto com aquilo que a obra não diz, mas mostra e faz.

O que não se pode “mostrar” em questões éticas e estéticas, pode ser experimentado por meio da habilidade do assombrar-se. O estado de assombro ou contemplação transcende o nível de análise linguístico ou científico, embora pode ao menos expressar-se esteticamente, por exemplo, na poesia, na pintura e na música. O uso frequente de metáforas, símiles e exemplos fictícios é um meio de ao menos “aludir” o que não pode ser expresso pela linguagem ordinária. (SOMAVILLA, 2013, p. 65)

Pode parecer contraditório, mas os artistas, como, por exemplo Shakespeare, não dizem, apenas mostram através de suas palavras, gestos e ações as mais elevadas e variadas coisas relacionadas com os sentimentos humanos, algo que afeta o homem, e quem é afetado por uma obra sente uma dificuldade natural em expressar e descrever verbalmente essa experiência:

Poderia dizer-se que Shakespeare mostra a dança das paixões humanas. Por este motivo, tem de ser objetivo; de outro modo não mostraria a dança das paixões, mas falaria dela. Mas mostra-no-la numa dança e não de modo naturalista. (VB, 2000, p. 61)

Esse possível paradoxo é importante porque faz referência a uma significativa distinção entre o mostrar e o falar, os quais ocorrem no interior da atividade artística, porque para aquele que reconhece, por meio do olhar, algo sublime, sente, geralmente, a tendência inevitável de procurar nomear e descrever, tornando público aquilo que vê. É justamente nessa tentativa de colocar em palavras um sentimento que reside a dificuldade, pois as palavras mostram-se insuficientes⁹¹ para essa atividade.

Entender que as ações, os comportamentos e gestos humanos são a forma por excelência de expressar a maneira como se é afetado pela arte, equivale dizer

⁹¹ Esta dificuldade em expressar um sentimento por meio de palavras não se delimita ao campo estético porque alguns comportamentos humanos bem como determinados usos de palavras não se deixam descrever ou explicar, fazendo-se sentir a mesma dificuldade.

que o procedimento gramatical está sempre em causa na investigação wittgensteiniana sobre a estética, porque, conforme ele assegura nas *Investigações*, “a gramática não diz como a linguagem deve ser construída para realizar sua finalidade, para ter tal ou tal efeito sobre os homens. Ela apenas descreve, mas de nenhum modo explica o uso dos signos” (IF, 1994, p. 186). Nesse sentido, a filosofia é compreendida como descrição gramatical, em um contexto particular: “descrição das regras que orientam os usos das palavras e enunciados nos jogos de linguagem” (MORENO, 2000, p. 65). De acordo com Carmona (2013, p. 219), por diversas vezes ao longo de sua trajetória intelectual, Wittgenstein insistiu que a filosofia deveria adotar um proceder igual, ou ao menos semelhante, do artístico e estético. Filosofia e estética, para Wittgenstein, não eram mais do que descrição, ou não deveriam ser mais que isso.

Aplicando esse modelo da descrição gramatical na experiência estética, é possível eliminar os enigmas estéticos, porque “o que esclarece esses enigmas, o que os dissolve, é a descrição do modo como aqueles que são afetados por uma determinada obra se expressam e se comportam” (CRESPO, 2011, p. 326). Trata-se, portanto, de um artifício para solucionar os enigmas e para decifrar a experiência que tal pessoa fez. É possível ver e descrever a expressão facial de assombro, de desaprovação quando uma pessoa se vê diante de uma pintura que não a agradou, ou de aprovação, quando possivelmente ocorre o contrário. Wittgenstein convida o interlocutor (ou o observador) a se deter na reação do sujeito e não nas possíveis palavras empregadas por ele. Dessa forma, procurando pelo gesto, analisando o comportamento humano e descrevendo esse comportamento, é possível solver todos os enigmas estéticos.

A análise se volta para os gestos, para a maneira como as pessoas reagem ao contato com uma obra de arte, porque, nas palavras de Wittgenstein (1994, p. 238), “o corpo humano é a melhor imagem da alma humana”, ele não permite errar. Compreender o motivo, a razão de determinada reação, é o meio para solucionar os enigmas estéticos. A observância dessa reação do sujeito da experiência possibilita ter um modo de comparar: “ter um modo de comparar é possuir algo exterior à obra que não substitui a obra, mas indica um possível caminho a seguir” (CRESPO, 2011, p. 327).

Em resumo, o gesto é elevado por Wittgenstein à condição de “expressão” que comunica de forma contundente uma impressão, a qual não pode ser

verbalizada corretamente, gozando de um permanente fracasso nessa tentativa. Isso posto, é importante notar que, estendendo a análise e aplicando na atividade filosófica, é possível concluir que a própria filosofia pode ser entendida como um gesto que expressa o pensamento do filósofo.

Seguindo esse raciocínio, cabe lembrar o primeiro capítulo⁹², em que tratamos da relação de Wittgenstein com a arquitetura. Para ele, a arquitetura, assim como as demais expressões artísticas, é entendida como um gesto, portanto, trata-se de uma expressão humana: “a arquitectura é um gesto. Nem todo movimento intencional do corpo humano é um gesto. Nem tão pouco se concebem como arquitectura todos os edifícios construídos de um propósito” (VB, 2000, p. 68). A arquitetura, assim como a casa construída a partir da supervisão do “filósofo-arquiteto”, é a atividade do homem sobre si próprio, sobre o modo como vê as coisas e se relaciona com elas, ou seja, uma expressão de uma impressão. Nesse caso em particular, o projeto da casa elaborado por Wittgenstein expressa a impressão que ele tem da época em que vive. Seguindo as suas próprias considerações, é possível concluir que se trata de uma atividade sobre si próprio, sobre o modo como vê a filosofia, a vida e o mundo como um todo.

Esse exterior da obra, que tem a natureza de um apontar da obra para além de si mesma⁹³, é uma necessidade daquele que experimenta a obra porque a obra é o seu próprio paradigma: “O tema não aponta para nada além de si? Oh, sim! Mas isso significa: - A impressão que ele me provoca está ligado a coisas nos seus arredores” (VB, 2000, p. 80). Trata-se de apontar para um elemento que está nos arredores da impressão que a obra provoca. Pode-se dizer: é este rosto que está nos arredores do tema, porque ele não substitui a obra de arte, mas descreve a sua experiência de um determinado modo, exprime-o de certa forma, pois “um tema apresenta, tal como um rosto, uma expressão” (VB, 2000, p. 81).

⁹² No primeiro capítulo, item 1.1.3 “A arquitetura como atividade do *mostrar*”, abordamos a experiência de Wittgenstein com a arquitetura quando, entre os anos de 1925 e 1926, supervisionou, juntamente com Paul Engelmann, o projeto de construção da nova casa de sua irmã Gretl. Neste ponto cabe destacar que, de acordo com Julián Marrades (2013, p. 145), o trabalho arquitetônico de Wittgenstein possivelmente tenha sido influenciado pela atividade arquitetônica de Adolf Loos, conhecido como ‘Nova Objetividade’. Loos caracteriza a oposição entre o antigo e o novo mediante a distinção entre arte e ofício. Seu ponto de vista fundamental é que não pode haver um caminho direto entre a arte e o ofício, dado que entre ambos se interpõe o tempo. O que Loos defende é que uma grande arte que não pode ser compreendida em sua época poderá sê-lo com o passar do tempo, quando a cultura estiver à altura de compreendê-la.

⁹³ Por exemplo: “o modo como usas a palavra ‘Deus’ não mostra a *quem* te referes – mas antes aquilo a que te referes” (VB, 2000, p. 79).

Embora exista uma relação direta entre a arte e os seus arredores, onde as pessoas estão e a contemplam, a arte é seu próprio paradigma, ou seja, é ao mesmo tempo regra e campo de aplicação dessa mesma regra. Não se pode confundir aqui regras no sentido de elaborar uma teoria a respeito das artes. Definitivamente esse não é o objetivo de Wittgenstein, pois fica evidente que “a paixão de Wittgenstein era feericamente antiteórica” (MONK, 1995, p. 434).

Por ser seu próprio paradigma, a obra artística apresenta regras próprias, “regras, aliás, em geral, apenas indicativas, nem sempre prescritivas” (MORENO, 2000, p. 65), embora existam aspectos humanos e técnicos, como o ritmo, cadência, sincronia, pausa, entre outros⁹⁴, que podem servir como protótipo exterior, mas que não substituem a própria obra.

A repetição é *necessária*.’ Em que medida é ela necessária? Bem, canta-o e verás que só a repetição lhe confere o seu extraordinário poder. – Não temos uma impressão de que já existe, na realidade, um modelo para este tema e que o tema apenas se lhe aproxima, lhe corresponde, se esta parte for repetida? Ou terei que proferir a inaniidade: ‘soa ainda mais belo que a repetição’? (Vê-se a propósito, o papel idiota que a palavra ‘belo’ desempenha em estética.) Apesar de tudo, não há qualquer paradigma além do próprio 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. E, ademais, o tema é uma parte *nova* da nossa linguagem; incorpora-se-lhe; aprendemos um novo *gesto*. (VB, 2000, p. 81)

Aquele que ouve a música percebe a música e não um aglomerado de regras. O mesmo acontece com aquele que recita um belo poema. Por isso a repetição é necessária, por ser um elemento que insere na música ou no poema a sua força, possibilitando que a música ou o poema se tornem um novo gesto, passível de ser comunicado e aprendido por aqueles que estão nos arredores da obra. Nesse sentido, torna-se evidente a mudança de perspectiva efetuada pelo filósofo:

Se anteriormente se tinha visto que a obra de arte era de um ponto de vista cognitivo pertinente por ser um exercício perceptivo de notar um aspecto,

⁹⁴ Como as regras que caracterizam a escrita de um poema, por exemplo, os versos, que podem ser de duas espécies: verso medido ou tradicional; ou verso livre ou moderno. O verso medido ou tradicional é o verso que tem o mesmo número de sílabas em toda a estrofe ou em todo o poema. O verso livre ou moderno não tem um número fixo de sílabas em cada verso, nem uma disposição regular das sílabas tônicas, nem rimas, muitas vezes.

aqui está a ser sublinhado o modo como que uma obra de arte se incorpora na vida e, assim, se torna uma nova parte da linguagem, uma nova expressão. E ao ser uma nova expressão o único modo de a poder compreender e aprender é olhando para o modo como é utilizada e aplicada e aprender a partir daí. (CRESPO, 2011, p. 329)

O que parece estar em evidência nessa nova perspectiva é o pragmatismo wittgensteiniano, defendido nas *Investigações*. A experiência e o valor da obra de arte não podem ser expressos por meio da linguagem e, principalmente, não estão reduzidos a um sistema de regras externas a ela. É nesse ponto que surgem as maiores dificuldades para todos aqueles que desejam explicar a experiência artística com rigor, pautando-se em critérios assentados no princípio de causalidade:

Do mesmo modo, qualquer tentativa de explicar o valor estético precisa ser abandonada. O que é valioso numa sonata de Beethoven? A sequência das notas? Os sentimentos de Beethoven enquanto a compunha? O estado de espírito produzido em nós quando a ouvimos? “Eu digo que rejeitaria qualquer resposta, e não porque a explicação fosse falsa, mas porque se trata de uma *explicação*”. (MONK, 1995, p. 277 – 278)

O objetivo repousa no olhar que leva em consideração o contexto próprio da arte, os jogos⁹⁵ de linguagem, as regras, as formas de vida, enfim, toda a comunidade hermenêutica da qual o sujeito que observa e comunica é parte. Comunidade que fala a mesma língua, que compreende e joga o mesmo jogo, seguindo as mesmas regras. Desse modo, fica manifesto que “a ligação entre o interesse filosófico de Wittgenstein em ‘notar aspectos’ e seu interesse cultural é

⁹⁵ O §66 das *Investigações* traça uma análise complexa dos jogos: “Considere, por exemplo, os processos a que chamamos “jogos”. Tenho em mente os jogos de tabuleiro, os jogos de cartas, o jogo de bola, os jogos de combate, etc. O que é comum a todos estes jogos? – Não diga: “tem que haver algo que lhes seja comum, do contrário não se chamariam jogos” – mas olhe se há algo que seja comum a todos. – porque, quando olhá-los, você não verá algo que seria comum a todos, mas verá semelhanças, parentescos, aliás, uma boa quantidade deles. Como disse: não penses, mas veja! – Considere, por exemplo, os jogos de tabuleiro, com seus múltiplos parentescos. Agora passe para os jogos de cartas: aqui você encontra muitas correspondências com aqueles da primeira classe, mas muitos traços comuns desaparecem e outros e outros surgem. Se passarmos agora aos jogos de bola, muita coisa comum se conserva, mas muitas se perdem. – São todos ‘recreativos’? Compare o xadrez com o jogo da amarelinha. Ou há em todos um ganhar e um perder, ou uma concorrência entre os jogadores? Pense nas paciências. Nos jogos de bola há um ganhar e um perder; mas se uma criança atira a bola na parede e a apanha outra vez, este traço desapareceu. Vejam que papéis desempenham a habilidade e a sorte. E como é diferente a habilidade no xadrez e no tênis. Pense agora nos brinquedos de roda: o elemento de divertimento está presente, mas quantos outros traços característicos desapareceram! E assim podemos percorrer muitos, muitos outros grupos de jogos e ver semelhanças surgirem e desaparecerem” (IF, 1994, p. 51).

simples e direto” (MONK, 1995, p. 468), o que permite aproximar a atividade e a investigação filosófica com a atividade e a investigação estética.

3.1.1 A convergência entre investigação estética e investigação filosófica

As considerações de Wittgenstein ao modelo de ensino-aprendizagem da linguagem, de que a aprendizagem de uma palavra depende do uso, da utilização dessa palavra, o que não anula a possibilidade do ensino da linguagem, também são válidas e se aplicam à contemplação estética:

Acerca da autenticidade da expressão do sentimento, existe um juízo de especialistas? Há, de fato, pessoas com melhor e pessoas com pior juízo. Em geral, do juízo das pessoas que melhor conhecem a alma humana, resultam proposições mais corretas. Mas pode-se aprender a conhecer a alma humana? Sim; algumas pessoas podem aprender a conhecê-la. Não através de um curso, mas sim através da experiência. – E pode para isso ter-se um professor? Certamente. De tempos em tempos, o professor faz o aceno correto. – e este é aqui o aspecto de ensinar e aprender. – o que se aprende não é uma técnica; aprende-se a fazer juízos corretos. Também há regras, mas elas não chegam a formar um sistema e só pessoas com experiência podem utiliza-las corretamente. (IF, 1994, p. 294)

O professor é quem faz o aceno correto⁹⁶: mostra quando a voz precisa ser entonada, quando a pincelada carece de suavidade, quando a pausa é necessária para a devida compreensão do poema, etc. – o que só é possível após ter lido muito, ter ouvido muito, ter observado muito, enfim, ter praticado efetivamente e repetidas vezes determinada atividade. Ter o melhor juízo estético não é resultado de uma aula⁹⁷, da apreensão teórica do conteúdo de um curso ou da leitura de muitos livros, antes, é resultado de experiência, do hábito, da prática e do uso efetivo. É preciso mexer nas tintas, pegar a aquarela e sujar as mãos para tornar-se um bom pintor, ler e reler exaustivas vezes os poemas ou o mesmo poema. Crespo (2011, p. 331) salienta que

⁹⁶ Não pretendemos desenvolver a questão da aprendizagem da linguagem tal como é desenvolvido nas *Investigações*. A finalidade é destacar a possibilidade de expressão de uma impressão estética, ou seja, a atividade estética, relacionando-a com a atividade filosófica.

⁹⁷ Esta ideia encontra-se em conformidade com a teoria kantiana, defendida na *Crítica da Razão Pura*.

nunca se poderia dizer de uma pessoa que nunca viu uma pintura, tendo lido todos os livros do mundo sobre pintura, que ele é conhecedor: nestes casos o conhecimento que importa, aquele que tem reflexos nos comportamentos e movimentos expressivos, forma-se a partir da experiência solitária, ainda que comunicável, do eu com o outro que é a obra de arte.

Vale lembrar que o papel do professor é duplo: cabe ensinar os elementos externos que configuram e contribuem para o desenvolvimento artístico e, ao mesmo tempo, deve dar testemunho da relação com a arte; por isso, além das aulas teóricas e práticas, ele se utiliza de gestos, acenos, chama a atenção para os elementos fundamentais sobre os quais a compreensão da obra de arte pode se construir.

O professor é um auxiliar que indica o caminho, mas que só poderá e deverá ser trilhado pelo próprio aluno. Nada substitui a experiência, a prática, trata-se de uma condição necessária, afinal, a arte, assim como “a linguagem é um labirinto de caminhos. Você entra por *um* lado e sabe onde está; você chega por outro lado ao mesmo lugar e não sabe mais onde está” (IF, 1994, p. 115). Para encontrar o caminho correto é necessário ousar, se arriscar, adentrar por esse emaranhado de caminhos que configuram o labirinto; trata-se, portanto, de uma ação que só pode ser praticada pelo próprio sujeito.

A arte, assim como a linguagem, é composta por caminhos difíceis de localizar. Trata-se, metaforicamente, da ideia de um labirinto, caracterizado pela inexistência de um corpo de regras fixas, o que lembra a própria dimensão da atividade filosófica. Os artistas, assim como os filósofos, são aqueles que criam, cada vez e sempre mais novas linguagens, as quais são necessárias aprender a falar, para que não ocorra de se perder pelos caminhos tortuosos do labirinto: “não acredito que Shakespeare se possa pôr a par de qualquer outro poeta. Não será ele, mais do que poeta, um *criador de linguagens?*” (VB, 2000, p. 123), interroga Wittgenstein.

Se considerarmos que a arte é seu próprio paradigma, no sentido que ela é a regra e o campo da aplicação dessa regra, então, artistas e filósofos, ao criar novas linguagens, exigem que seus leitores, ou espectadores, dominem as regras dessa nova linguagem, ou seja, entrem em contato com ela. Somente a partir da

superação desse obstáculo, que é aprender essa nova linguagem ,é “que ela passa a fazer parte da linguagem humana e é um novo gesto que se aprende” (CRESPO, 2011, p. 332), ou seja, incorpora-se na vida e deixa de ter a forma de um enigma desconhecido. Wittgenstein chama a atenção (a talvez esse seja um ponto de fundamental importância) para esse modo de dissolver os enigmas estéticos e afirma que é “enormemente importante para toda a filosofia” (EPR, 1966, p. 59). Esse é o ponto que permite aproximar estética e filosofia, pois a verdadeira obra de arte, que é uma manifestação estética, contribui para modificar a maneira como se observa e percebe o mundo, da mesma maneira como faz a atividade filosófica.

Desse postulado é possível concluir que a atividade estética e filosófica são equivalentes porque, em ambos os casos, é necessário atentar para as reações humanas, para os gestos, fazendo as conexões necessárias, atuando de maneira adequada e, a partir delas, fazer uso da gramática para descrever os comportamentos, bem como o modo correto de expressá-los. Assim é na estética, assim deve ser na filosofia, pois “cada uma a seu modo, arte [também a estética] e filosofia nos permitem observar o mundo desta perspectiva que Wittgenstein julga em diversas ocasiões como a perspectiva correta” (ARENAS, 2013, p. 111), ou seja, trata-se de contemplar o mundo como ele é, e perceber o milagre de sua própria existência.

É oportuno ressaltar que a filosofia e a estética não devem ser cultivadas com a pretensão de transformar o mundo. Não deve haver um compromisso social ou político da arte e do pensamento (da estética e da filosofia) com a sociedade. Para Wittgenstein, a dimensão estética ou filosófica é, antes de qualquer coisa, um exercício da observação correta do mundo. Trata-se de treinar o olhar a fim de contemplar as conexões essenciais que relacionam as partes que compõem o conjunto total do real.

Outro ponto, igualmente relevante, que contribui para aproximar a investigação estética da investigação filosófica é o fato de que, nos dois casos, é impossível estabelecer relações de causalidade. Tanto a filosofia quanto a estética não podem ser reduzidas ao modelo científico⁹⁸, pois se trata de áreas nas quais o

⁹⁸ Este posicionamento de Wittgenstein é fortemente influenciado pelo diagnóstico da decadência cultural da época, o que foi analisado no primeiro capítulo. Depois que retornou para Cambridge, em abril de 1938, Wittgenstein deu um curso sobre estética e crença religiosa; entre outras coisas, chamou a atenção dos seus alunos para essas duas áreas do pensamento e da vida humana em que o modelo científico não é adequado, tampouco desejado, e nas quais as tentativas de empregá-lo

que está em jogo é aquilo que diz respeito ao mais elevado na vida humana, e nisso o método científico goza de um permanente fracasso. Monk reforça essa ideia e, fazendo uso de uma analogia, conclui:

A compreensão do humor, como também da música, serve de analogia para o modo como Wittgenstein concebe o entendimento filosófico. O necessário para o entendimento não é descobrir fatos, nem fazer inferências lógicas válidas a partir de premissas aceitas – e muito menos elaborar teorias -, e sim adotar um ponto de vista correto, do qual “vemos” a piada, ouvimos o que a música exprime ou nos orientamos em meio às névoas filosóficas. (MONK, 1995, p. 466)

A atividade, o ato, é primordial e não pode ser explicado nem justificado por meio de uma teoria ou de uma ciência da estética. Essa advertência é verdadeira e vale tanto para a filosofia quanto para a linguagem, religião, ética e estética. Quando se trata desses elementos, o melhor a fazer é “abandonar qualquer sistema e concentrar-se na visão do como as coisas surgem todos os dias na vida de todos os homens” (CRESPO, 2011, p. 339). Diferentemente do olhar científico,

como extensão do olhar natural, que contempla os fatos a partir de uma perspectiva que expulsa a possibilidade de um sentimento de assombro diante do mundo. Para o [olhar] científico qualquer enigma é somente um assunto momentâneo de desconhecimento pouco duradouro. (ARENAS, 2013, p. 113)

Só adotando um olhar que se difere do olhar científico se torna possível superar os conflitos, dissolver os enigmas e, conseqüentemente, encontrar a paz. A estética permite o despertar humano, enquanto que a ciência é um meio para adormecer novamente (VB, 2000). Trata-se, portanto, de renunciar a toda teoria e voltar o olhar para o cotidiano, porque as coisas de que Wittgenstein fala são as mais comuns e as mais familiares de todas, mas também as mais difíceis.

resultam sempre na confusão, distorção e superficialidade, como aquelas que caracterizam a sociedade europeia (MONK, 1995, p. 360). Foi neste mesmo período que efetuou várias críticas a autores e obras científicas. Um dos alvos foi sir James Hopwood Jeans, autor de *The mysterious universe*, considerado por Wittgenstein como uma expressão de proselitismo científico: “Jeans escreveu um livro chamado *The mysterious universe* que eu detestei e considero enganador. Reparem no título. [...] Eu diria que o título *The mysterious universe* contém uma espécie de idolatria, o ídolo sendo a ciência e o cientista” (1995, p. 362).

3.1.2 Encontrar a paz

Segundo as considerações de Paul Engelmann, Wittgenstein nutria a firme convicção de que a arte era um meio possível de encontrar a solução para os diversos conflitos que cercavam a vida humana. Para Wittgenstein, a arte em geral poderia conduzir a vida a um final *positivo* no sentido de uma satisfação ou uma liberdade mental (WITTGENSTEIN-ENGELMANN, 2009, p. 144). A liberdade e a paz resultantes da música e do poema não são um estado meramente psicológico, mas sim um sentimento de admiração e de respeito para com a linguagem poética e a expressão musical. É assim com a atividade estética, assim deve ser com a atividade filosófica.

Ao aplicar o modo eficaz de investigação estética na investigação filosófica, o resultado será a cura da doença da qual muito tempo padece a própria filosofia. Trata-se da pretensão wittgensteiniana de terminar com a filosofia, de encontrar as terapias adequadas para solucionar a enfermidade, para dissolver todos os problemas que afligem os filósofos e da qual toda a filosofia está repleta:

A clareza a que aspiramos é, no entanto, uma clareza completa. Mas isto apenas significa que os problemas filosóficos devem desaparecer completamente. A descoberta autêntica é a que me torna capaz de terminar o trabalho filosófico quando eu quero, de pôr a Filosofia em paz consigo própria, de modo a não ser fustigada por questões que a põem a ela própria em questão. Através de exemplos que constituem uma série que pode ser terminada mostrar-se-á a existência de um método. – Os problemas serão resolvidos (as dificuldades ultrapassadas), não um problema. Não há um método, mas há na filosofia de fato, métodos, tal como há diversas terapias. (IF, 1994, p. 76)

Existem diversos métodos, assim como existem diversas terapias e, ao fazer uso da terapia adequada, o resultado será a superação dos problemas e, conseqüentemente, a tão desejada paz filosófica será alcançada. Trata-se do regresso ao cotidiano, onde a vida de fato acontece, trata-se da redescoberta das palavras e do seu devido uso, o qual Wittgenstein compara com a imagem de um homem que estava perdido e encontra o caminho de retorno a casa. Estar perdido equivale à ideia de doença, são os problemas filosóficos que precisam de tratamento:

É como eu me tivesse perdido e tivesse perguntado a alguém o caminho para casa. Ele diz que me irá guiar e vai comigo ao longo de um caminho belo e plano. Subitamente, este caminho chega a um fim. E agora diz-me o meu amigo: “Agora, tudo o que tens de fazer é a partir daqui encontrar o caminho para casa”. (VB, 2000, p. 74)

Reencontrar o caminho faz alusão à necessidade de retornar ao cotidiano, onde as coisas e a vida acontecem⁹⁹. Diferente do princípio de causalidade, é no cotidiano, na dimensão mais ordinária da vida, entendido como lugar onde as experiências ocorrem, que se encontra a solução, “e por isso é que Wittgenstein afirma que a filosofia não pode ser uma ciência (tal como a estética e a ética), mas ela é como a arquitetura e só deveria poder ser poesia” (CRESPO, 2011, p. 344). Os problemas de filosofia nascem justamente com o espanto dos filósofos diante do esplendor da vida, e isso teoria nenhuma é capaz de curar.

Para concluir, Wittgenstein recorda que, em se tratando de filosofia, a paz nunca será duradoura porque, “ao filosofar, chega-se por fim lá onde desejaríamos apenas proferir um som inarticulado. - Mas tal som é uma expressão apenas num jogo de linguagem determinado que se deve agora descrever” (IF, 1994, p. 129), e, novamente, a atividade filosófica deve ser retomada. Foi isso que Wittgenstein mostrou durante toda a sua vida¹⁰⁰. É assim que ele concebe “o trabalho filosófico: não como estando dedicado a elaborar uma teoria qualquer, mas como devendo resultar em uma maneira de ver as coisas e, mesmo, uma mudança de vida” (SCHMITZ, 2004, p. 178). Desse modo podemos considerar que acabar com a filosofia é impossível, simplesmente porque é impossível acabar com os fenômenos que tocam a vida humana. A filosofia nasce desse embate entre a vida, o espanto e o desejo de comunicar¹⁰¹. E conclui Somavilla (2013, p. 60): “isto se aplica a todas

⁹⁹ É a partir da linguagem que toda a atividade de Wittgenstein deve ser entendida, porque é na linguagem que se corre o risco de “pegar” um caminho errado, mas também é nela que se torna possível encontrar a solução. É importante salientar que, conforme dito anteriormente, no *Tractatus* o caminho era determinado pela forma lógica, pela relação entre linguagem e mundo. Agora, a partir das *Investigações*, o caminho está, e sempre esteve, diante dos olhos, só que obscurecido pelos lugares-comuns teóricos e por certos usos que provocam confusão ao homem que se quer expressar. Nas *Investigações*, a gramática, as descrições dos usos das palavras ou expressões permitem descobrir ou redescobrir o caminho.

¹⁰⁰ É possível recordar o retorno de Wittgenstein à filosofia, após um período de afastamento em que esteve trabalhando como professor primário na zona rural da Áustria.

¹⁰¹ Um fragmento aristotélico, citado por Reale, ajuda a reforçar esta ideia: “Alguém poderá perguntar: Por que o homem sentiu necessidade de filosofar? Os antigos respondiam que tal necessidade se enraíza estruturalmente na própria natureza do homem. Escreve Aristóteles: ‘Por

as pessoas que pensam, observam e se assombram, mas particularmente aos filósofos, poetas e artistas”.

Isso se justifica porque, segundo Wittgenstein, “é uma arte fundamental do filósofo não se ocupar com perguntas que não o inflamam” (D 1914-16, 1961, p. 94). Existe, portanto, um sentimento humano que sempre se faz ouvir, o qual não é possível silenciar e, ao dar ouvidos a esse sentimento que inflama o homem, a atividade filosófica precisa ser retomada, afinal, a filosofia é “uma questão de temperamento” (VB, 2000, p. 39).

3.2 A FILOSOFIA COMO UMA COMPOSIÇÃO POÉTICA

No ano de 1947, Wittgenstein analisou um poema que recebera de seu amigo Engelmann¹⁰², o qual narra o fato ocorrido com um soldado que, ao regressar do campo de batalha, levava para sua casa um ramo de pilriteiro, plantando-o em suas terras. Anos mais tarde, já com idade avançada, o velho soldado senta-se na sombra do pilriteiro, uma árvore frondosa, que se torna uma lembrança da sua juventude, dos tempos de guerra, dos tempos que não voltam mais, dos quais a lembrança e a árvore de pilriteiro são as melhores recordações. Esse poema torna-se especial para Wittgenstein, considerando-o uma expressão perfeita do inefável: “O poema é verdadeiramente magnífico. E é assim que as coisas são: se não tentamos exprimir o que é inexprimível então *nada* se perde. Mas o inexprimível estará – inexprimivelmente – *contido* naquilo que foi expresso” (WITTGENSTEIN *apud* MONK, 1995, p. 145). Assim é em se tratando de poesia, assim deve ser na filosofia.

Em uma passagem de *Cultura e Valor*, Wittgenstein resume toda a sua atividade filosófica nas seguintes palavras: “penso ter resumido a minha atitude para com a filosofia quando disse: a filosofia deveria apenas escrever-se como uma

natureza, todos os homens aspiram ao saber.’ E ainda: ‘Exercitar a sabedoria e o conhecimento são por si mesmos desejáveis aos homens: com efeito, não é possível viver como homens sem essas coisas.’ E os homens tendem ao saber porque se sentem cheios de ‘estupor’ ou de ‘maravilhamento’. Diz Aristóteles: ‘Os homens começaram a filosofar, tanto agora como na origem, por causa do maravilhamento: no princípio ficavam maravilhados diante das dificuldades mais simples; em seguida, progredindo pouco a pouco, chegaram a se colocar problemas sempre maiores, como os relativos aos fenômenos da lua, do sol e dos astros e, depois, os problemas relativos à origem de todo o universo.’” (REALE, 2007, p. 12).

¹⁰² Trata-se do poema *Graf Eberhards Weissdorn*, de Uhland.

composição poética” (VB, 2000, p. 43 – 44). Essa afirmação se mostra reveladora e contribui para finalizar o objetivo proposto neste estudo, sendo possível destacar ao menos três elementos fundamentais dessa afirmação wittgensteiniana¹⁰³:

Primeiro, o que Wittgenstein diz é que se trata de uma afirmação que resume sua posição filosófica e não que a sua atividade é poética. Segundo, não afirma que a sua filosofia seja poesia, mas sim que a filosofia deveria poder ser um poetar e, sabemo-lo, não o é. Terceiro, em nenhum momento Wittgenstein se refere à atividade da escrita poética como a boa imagem para descrever a sua posição ou esforços filosóficos. (CRESPO, 2011, p. 354)

Wittgenstein acreditava que os poetas criavam linguagens, dizia que Shakespeare era “um criador de uma nova linguagem” (VB, 2000, p. 123), o que não se aplica aos filósofos. Em sua filosofia não procurou criar uma nova linguagem, antes, lutou com a linguagem a fim de superar os erros decorrentes do seu mau uso. No máximo, o que Wittgenstein fez foi criar novos símiles, imaginar novas formas de vida, utilizar conceitos fictícios, assim como a poesia faz e utiliza, com o objetivo de tornar a filosofia uma atividade terapêutica libertadora. Moreno (2000, p. 61) assegura que “as metáforas e, mais amplamente, as ligações analógicas terão um papel importante na reflexão de Wittgenstein após o *Tractatus*”.

Na poesia, segundo as considerações de Wittgenstein, cada expressão precisa ser colocada cuidadosamente e artisticamente no local adequado, é isso que garante a beleza e a integridade do poema. Da mesma forma, considera que em filosofia uma boa metáfora ou uma expressão correta pode ser mais importante do que a formulação de uma hipótese ou de uma teoria. Uma boa analogia gera como consequência a satisfação, enquanto que uma teoria ou hipótese precisa passar pela verificação. “E se a metáfora se revela boa por sua capacidade de iluminar o emprego da linguagem, a claridade que reporta pode ser um fim em si mesmo” (ARENAS, 2013, pp. 150-151). Além do mais, uma teoria nunca é definitiva, já uma metáfora subsiste no tempo, gerando um efeito libertador.

¹⁰³ Alguns comentadores, como, por exemplo G. H. von Wright, P. Winch, G. Granel, entre outros, defendem que a afirmação citada em *Cultura e Valor* sugere que a escrita filosófica deva seguir o modelo da escrita poética, ou seja, asseguram que a filosofia deveria ser escrita como se escreve um poema. Porém, nossa análise leva em consideração o termo alemão *Dichten* (poetar), o qual sugere não um gênero ou um estilo de escrita, mas uma atividade que está relacionada com o sentido grego de *poiesis*.

A atividade filosófica desenvolvida por Wittgenstein, em seus últimos escritos, é uma atividade que se dá na linguagem de todos os dias, em sua forma ordinária, comum a todos os homens em suas mais variadas formas de vida, conforme adverte nas *Investigações*:

Quando falo da linguagem (palavra, frase, etc.) devo falar a linguagem do cotidiano. Seria essa linguagem talvez muito grosseira, material, para aquilo que queremos dizer? *E como se forma então uma outra?* – E como é espantoso que possamos fazer alguma coisa com a nossa! O fato de que, nas minhas elucidações referentes à linguagem, já sou obrigado a empregar a linguagem inteira (e não uma preparatória, provisória), já mostra que posso apenas produzir algo exterior sobre a linguagem. (IF, 2000, p. 73)

É na linguagem de todos os dias que Wittgenstein desenvolve sua tarefa. Desse modo, ao comparar a filosofia com a poesia, com o *Dichten*, o poetar, Wittgenstein está chamando a atenção para o seu modo de fazer filosofia. Trata-se do mesmo modelo característico dos poetas, ou seja, uma atividade de composição, que exige atenção e calma, assim como uma verdadeira arte. Na poesia, a língua ultrapassa sua função meramente comunicativa e se torna a matéria prima para a própria obra de arte. Em outras palavras, na atividade poética o esforço do poeta incide sobre a estrutura daquilo que ele pretende expressar, sobre a melhor forma de dizer. Na poesia se evidenciam as potencialidades da linguagem, como, por exemplo, a metáfora, a conotação, a sonoridade, o ritmo, a analogia, as figuras de linguagem, etc., em resumo, a maneira peculiar, nova, criativa de expressar, o que também se aplica ao modo de *fazer* filosofia, o que permite concluir que “Wittgenstein não é o filósofo-poeta, nem sua filosofia poesia” (CRESPO, 2011, p.355). A aproximação possível entre o poeta e Wittgenstein é no que tange à matriz poética, característica do pensamento wittgensteiniano.

É possível identificar nos escritos de Wittgenstein, como por exemplo nos aforismos¹⁰⁴, uma característica da escrita empregada no *Tractatus*, uma disposição,

¹⁰⁴ No primeiro capítulo tratamos, dentre outras coisas, do estilo de Wittgenstein. Destacamos o aforismo, caracterizado pela prosa, como um modelo próprio para desenvolver sua produção filosófica, em oposição ao modelo adotado ao longo da Tradição. Neste terceiro capítulo fica evidente que o modelo defendido anteriormente é, antes de tudo, uma disposição semelhante à disposição do poeta, mas não poesia em si. Não pretendemos destacar elementos estruturais, porém, é importante sublinhar que a aproximação entre a prosa e a poesia é legítima, sendo defendida por muitos especialistas: “A poesia e a prosa não são duas artes literárias distintas, mas antes uma mesma e única arte com um único e mesmo objetivo: *revelar a experiência, refletida na representação*”

uma intensidade poética, o que não pode ser confundido como uma realização poética, com a atividade de escrever poemas, porque escrever poemas consiste em criar uma nova linguagem, o que parece ser inexistente na longa atividade desenvolvida por ele.

Wittgenstein não escreve poesia, seus aforismos não são versos de uma prosa poética, embora a proximidade entre seus escritos e os do poeta seja evidente. O que Wittgenstein produz são observações; trata-se de pura filosofia, na qual o que está em causa, assim como no caso da poesia, é a luta com a linguagem, é o desejo de encontrar a palavra correta, a palavra que liberta, que alivia do desconforto, que identifica o lugar onde o “sapato lhe aperta”.

Um belo poema ou uma obra musical produzem essa libertação que é um tipo de satisfação *positiva* não pelo que dizem – afinal não dizem nada – mas porque o poema e a música *mostram* aspectos da linguagem que são valiosos e importantes para aqueles que se aproximam delas com a capacidade de maravilhar-se. (MARRADES, 2013, p. 151)

A solução dos problemas de filosofia não depende da explicação de regras objetivas, mas do mínimo de imaginação metafórica capaz de reconhecer o gesto e maravilhar-se: “se um tema, uma frase, significa subitamente algo para ti, não tens de ser capaz de o explicar. Apenas *este* gesto se tornou acessível para ti” (Z, 1967, p. 46). Só assim os problemas podem ser elucidados em suas mais variadas formas de vida. “Esse mínimo imaginativo é uma condição da experiência filosófica no sentido em que são certas comparações com os símiles inventados e compostos pelo filósofo que permitem avaliar a tensão expressa num problema filosófico” (CRESPO, 2011, p. 361).

A progressiva passagem do *Tractatus* para as *Investigações* evidencia que “o vínculo entre uma palavra e seu significado deve ser encontrado não na teoria, mas na prática, no *uso* da palavra” (MONK, 1995, p. 280). E o novo paradigma poético tem a função de corroborar e enfatizar a índole corrente, fluente e adaptável que

linguística. A única diferença é na verdade puramente processual, no sentido em que a construção do objetivo literário é realizado no romance e na narrativa através de um processo de decomposição e por isso de análise, enquanto que na poesia esta construção é feita à causa de um processo de condensação e por isso de síntese e, nestas circunstâncias, o conto é assim uma forma de poesia” (LOURENÇO, 2002, p. 14-15).

caracteriza a própria linguagem e a opção ao antigo modelo lógico, eterno e imutável que caracteriza o *Tractatus*.

3.2.1 A leitura de um poema é uma ação

A leitura de um poema é uma ação, ou até mesmo um jogo, que acarreta uma variada gama de peripécias não só naquele que se dispõe a lê-lo, mas também naqueles que estão próximos e acompanham essa leitura e observam que a linguagem ressoa diferente do normal e acontecem coisas diferentes das que acontecem quando se lê ou se observa a leitura de um livro didático ou de um manual de informações técnicas, proveniente de um equipamento qualquer. A questão pode ser mais bem compreendida a partir de um exemplo utilizado por Wittgenstein:

Pense no caso seguinte: pessoas, ou outros seres, seriam utilizados por nós como máquinas de leitura. São treinados para essa finalidade. O treinador diz que alguns já podem ler, e que outros ainda não. Tome o caso de um aluno que até agora não tomara parte no treinamento: se lhe mostrarmos uma palavra escrita, ele poderá às vezes proferir sons quaisquer, e aqui e ali acontecerá então 'por acaso' de serem mais ou menos os certos. Um terceiro ouve esse aluno em tal caso e diz: "Ele lê". Mas o professor diz: "Não, ele não lê; foi apenas um acaso". - Mas suponhamos que esse aluno, ao lhe serem mostradas mais palavras, reaja a elas sempre corretamente. Após algum tempo, o professor diz: "Agora ele sabe ler!" - Mas o que ocorreu com aquela primeira palavra? O professor deve dizer: "enganei-me, ele a leu realmente" - ou: "Ele começou a ler realmente apenas mais tarde"? - Quando começou a ler? Qual é a primeira palavra que ele leu? Esta questão não tem sentido aqui. [...] Se empregarmos, ao contrário, "ler" para uma certa vicência da passagem do signo ao som falado, então há certamente sentido em falar de uma *primeira* palavra que ele realmente leu. Ele pode dizer, então, por exemplo: "Com essa palavra, tive pela primeira vez o sentimento: 'agora eu leio'". Mas no caso, diferente do anterior, de uma máquina de leitura que traduz signos para sons, como o faz uma pianola, poder-se-ia dizer: "A máquina *leu* somente depois que isto e aquilo aconteceu com ela: depois que tais e tais partes foram ligadas por fios metálicos; o primeiro signo que ela leu foi..." Mas no caso da máquina viva de leitura, "ler" significava: reagir de tal ou tal modo a signos escritos. Este conceito era portanto completamente independente do conceito de um mecanismo psíquico, ou outro. - O professor também não pode aqui dizer do aluno: "Talvez ele já leu essa palavra". Pois não há nenhuma dúvida sobre o que ele fez. A modificação que se operou quando o aluno começou a ler era uma modificação do seu *comportamento*; e falar de uma "primeira palavra no novo estado" não tem nenhum sentido aqui. (IF, 1994, p. 90 - 91)

A variedade de reações que ocorrem e se observam na leitura de um poema se manifesta no gesto, no rosto, nas mudanças de voz, na mudança de comportamento que se faz durante ou após uma leitura, ou seja, numa mudança de *aspecto*, que só pode ser compreendida por aqueles que partilham da mesma forma de vida daquele que lê o poema. Uma leitura que se opõe à leitura informativa, na qual não é possível destacar quaisquer elementos expressivos, onde os sentimentos não estão aparentes, como é o caso de uma máquina de leitura, a qual apenas reproduz o que está escrito, mas não expressa nada além disso.

Monk destaca que: “notar aspectos e compreender a música, a poesia, a pintura e o humor são manifestações que pertencem a uma cultura, a uma forma de vida, e só nela podem subsistir” (MONK, 1995, p. 468). Fazer parte da mesma cultura é um fator determinante para que o poema tenha sentido, caso contrário, nas palavras de Wittgenstein (VB, 2000, p. 121):

Que acontece quando as pessoas não têm o mesmo sentido de humor? Não regem umas às outras convenientemente. É como se entre certos homens existisse o costume de um atirar a outro uma bola, que deve ser por este agarrada e atirada de volta; mas alguns, em vez de a atirarem de volta, põem-na nos seus bolsos.

As imagens decorrentes de um poema não são as suas representações, no sentido pelos quais surgem devido à isonomia lógico-formal entre a palavra que se pronuncia e a imagem que se vê surgir, mas são um excesso poético relativamente à linguagem, ao verso, à frase, à palavra, que só podem ser assimilados dentro de um jogo de linguagem específico. Segundo Crespo, o caráter de excesso

provém de se tratar de uma leitura que tem como condição não a indiferença mas uma ligação sentimental daquele que lê aquilo que está a ler: a leitura do poema exprime, por oposição à leitura de uma informação, uma satisfação relativa com o compreender de um certo modo o que se lê. E é através do conjunto destes acontecimentos expressivos e sentimentais que o significado particular de uma palavra acontece. (CRESPO, 2011, p. 366)

É importante notar que a condição para ser expresso o significado particular de uma palavra ou o sentido de um texto qualquer é a necessidade de que a leitura seja adequada, o que Wittgenstein chama de leitura expressiva:

Se, ao ler expressivamente, pronuncio esta palavra, então ela fica repleta do seu significado. – “Como é que isso pode ser, se o significado de uma palavra é o seu uso?” Bem, a minha expressão queria ser figurativa. Mas não é como se eu tivesse escolhido a imagem, mas ela impôs-se. – Mas a aplicação figurativa da palavra não pode entrar em conflito com a sua aplicação original¹⁰⁵. (IF, 1994, p. 91)

Na leitura expressiva é a maneira como se lê que confere significado à palavra ou ao verso, como no caso do poema, o qual não é determinado por um sistema de regras, mas surge de modo inesperado¹⁰⁶ num determinado uso que se faz. Desse modo, a leitura expressiva é um uso que se faz da linguagem, em que a experiência do leitor é trazida à tona e torna-se pública, sendo compartilhada e assimilada pelos demais.

3.2.2 As exigências para ler Wittgenstein e para ler um poema

A leitura expressiva, tanto no que diz respeito à leitura de Wittgenstein, quanto à leitura de um poema, implica algumas mudanças: mudança na forma de ver; mudança na forma de pensar e, conseqüentemente, uma mudança de comportamento. Somente com um novo olhar, pensando de maneira diferente que, possivelmente, a leitura atinja seu objetivo. Foi essa a advertência que Wittgenstein já havia alertado no Prefácio do *Tractatus*: “este livro talvez seja entendido apenas por quem já tenha alguma vez pensado por si próprio o que nele vem expresso – ou, pelo menos, algo semelhante. – não é, pois, um manual” (TLP, 2010, p. 131).

¹⁰⁵ Esta citação se trata de uma releitura do §158 das *Investigações*, não sendo, portanto, uma tradução literal conforme o texto de Wittgenstein.

¹⁰⁶ É possível estabelecer uma relação com a ideia apresentada no segundo capítulo, no qual procuramos mostrar que, na atividade filosófica de Wittgenstein, alguns pontos, talvez os mais relevantes, surgem de modo inesperado no conjunto da obra. É este o caso, por exemplo, da proposição tractariana 6.421, na qual ética e estética são identificadas como “sendo um”.

Dois elementos são igualmente significativos nessa citação: o primeiro é um convite a pensar de modo novo, ou semelhante ao que está sendo tratado na obra. Para isso se faz necessário conhecer as “regras”, os jogos de linguagem e as formas de vida a partir dos quais o texto foi redigido. Trata-se de um pré-requisito para aqueles que desejam se aventurar nessa leitura e retirar dela algum proveito. A segunda é uma advertência: este livro “não é, pois, um manual”, ou seja, não pode ser lido como se lê um manual ou um livro didático. A leitura de um poema, e incluíam-se também os textos de Wittgenstein, só podem ser corretamente compreendidos quando o leitor o faz de maneira adequada, como uma leitura expressiva, respeitando as pausas dadas pelo escritor, os símiles, as idas e vindas. É necessário encontrar o “tom” correto no qual a obra foi redigida.

As palavras e os seus significados são como imagens e correspondentes modos de ver (aspectos). Wittgenstein sublinha a importância do fato que os significados e os aspectos podem ser experimentados: não é o nosso caminho habitual, mas em certos contextos – sobretudo se se está a lidar com palavras ou imagens ambíguas – expressamos a nossa compreensão de coisas linguísticas ou visuais ao clarificar que significado ou aspecto, entre muitos outros possíveis, experimentamos. Em tais casos a compreensão pode implicar saborear um tom específico, aroma ou faceta do objeto em questão e a atividade de saborear algo, bem como o resultado dessa ação, podem ser expressos nos modos típicos que pertencem a um limitado repertório de modos de mostrar o que se sentiu. (SCHULTE, 2004, p. 153)

O resultado desta atividade é uma transformação no comportamento habitual daquele que saboreou a leitura no tom certo, daquele que compreendeu o “espírito” a partir do qual a obra fora redigida. Este se torna, então, capaz de comunicar aquela experiência adquirida e, ao fazê-lo, torna exprimível aquele que outrora pertencia ao inexprimível.

Em suma, dizer que a filosofia deveria ser poesia corresponde a dizer que para compreender a atividade filosófica, desenvolvida ao longo da vida de Wittgenstein, “implica operações, métodos e inovações, que normalmente são o modo de ser da poesia” (CRESPO, 2011, p. 372), o que nem sempre fora bem visto pela Tradição filosófica. Tanto a poesia quanto os escritos wittgensteinianos exigem um modo de composição e uma forma específica de leitura. Trata-se, portanto, de uma condição sem a qual se está comprometendo a devida compreensão da obra.

A filosofia só deveria ser lida como se lê um poema, respeitando suas particularidades, e, assim como o poema, tomar um problema filosófico é ter à frente uma experiência de prazer e de alívio. É assim com o *Tractatus*, cujo objetivo “teria alcançado se desse prazer a alguém que o lesse e entendesse” (TLP, 2010, p. 131), é assim nas *Investigações*, cujo prazer surge daquele que encontra o caminho de volta para casa. Tudo isso pode ser resumido na ação do poetar, no modo como a poesia se apresenta e, sem pretensão alguma, comunica aquilo que de mais importante precisa ser comunicado, ou seja, o mais elevado. Isso não torna o filósofo um poeta, mas os coloca em interação por meio da linguagem.

É esse o espaço ocupado pela estética no pensamento e na atividade filosófica de Wittgenstein. É possível concluir que ele não cria uma teoria estética, tampouco procura contribuir com a disciplina que leva esse nome, mas a estética é um elemento que perpassa toda a vida e a atividade filosófica de Wittgenstein, justamente porque é a estética, juntamente com a ética e com a religião, os elementos que mais importam para o pensador vienense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal desta pesquisa consistiu em averiguar qual é o espaço ocupado pela estética na filosofia de Wittgenstein, especialmente a partir do deslocamento que a temática sofreu no percurso entre o *Tractatus* e as *Investigações*. Trata-se de uma questão que exigiu uma análise a partir do interior do pensamento wittgensteiniano, investigando o modo como o problema da estética surge, mas, sobretudo, exigiu pensar de que forma, como Wittgenstein afirma nas *Aulas e Conversas*, compreender o sentido de uma frase é semelhante à apreciação artística e por que é que todas estas questões, enigmas e perplexidades estéticos são tão importantes para toda a filosofia.

Mas, se este foi o nosso horizonte problemático, as respostas e soluções dos problemas exigiram uma série de levantamentos de questões secundárias, sem as quais o êxito deste trabalho poderia estar comprometido. Por isso, nossa análise perpassou outras questões, as quais contribuem de forma direta para a solução do problema de pesquisa. Foram abordadas questões como o diagnóstico da crise cultural, identificada através do progresso científico e da decadência das artes; a ideia wittgensteiniana da matriz poética como modelo para a atividade filosófica e, por fim, da relação existente entre uma investigação filosófica com uma investigação estética. É a partir desse roteiro que apresentamos as considerações finais deste estudo.

Wittgenstein faz um diagnóstico da crise cultural que assola a sua época. Os motivos da crise podem ser encontrados, grosso modo, no culto à ciência e na motivação antimetafísica que a anima. A partir desse diagnóstico, ele prefere mostrar a sua crítica, em vez de se deter apenas no falar. Nesse sentido, as artes surgem como uma possibilidade de exercitar a dimensão do *mostrar*.

Quando Wittgenstein emprega o termo *estética*, no *Tractatus*, está fazendo referência a uma forma específica de olhar. Trata-se de admirar o mundo como uma verdadeira obra de arte. Mas só existe uma maneira possível de ver o mundo e tudo o que há nele como obra de arte: se ele for visto *sub specie aeterni* (sob a forma do eterno).

Nos primeiros escritos, tanto no *Tractatus* quanto nos *Diários*, o ponto de vista estético se atinge mediante um afastamento dos objetos em geral; trata-se, portanto,

de uma interrupção temporal e espacial. É preciso ver os objetos como verdadeiras obras de arte, e não simplesmente como fenômenos, o que não significa anular o fenômeno. Wittgenstein defende uma transformação do olhar, mediante o qual o espectador capta o objeto de um determinado *modo*. A questão fundamental consiste em compreender como é possível efetuar essa mudança, ou seja, de que maneira é possível olhar para os objetos e para o mundo e vê-los com um olhar estético, como uma obra de arte.

Captar o mundo e os objetos desse modo consiste em apreendê-los *sub specie aeterni*, de tal modo que o mundo se transforma em sua totalidade. Trata-se de contemplar o mundo e os objetos a partir do exterior, fora do espaço e do tempo. Estar no espaço e no tempo significa, para Wittgenstein, ser atingido por eles, ser impotente frente à vida. O que ele sugere é suspender o tempo, não estar no tempo, mas no presente, afinal, “vive eternamente quem vive no presente”. Porém, essa mudança de visão só é possível se as coisas forem contempladas como verdadeiras obras de “Deus”, descobrindo em cada coisa o reflexo do “milagre” que o mundo revela.

O olhar estético retira dos objetos toda a sua consistência fática, ou seja, todas as determinações objetivas para fixar o modo peculiar de ver que Wittgenstein chama de estético. Trata-se, de acordo com o vocabulário wittgensteiniano, do olhar “milagroso”. Essa forma de olhar se desvia da finalidade habitual de apreender os objetos enquanto subordinados por conceitos com vista ao conhecimento, e aquilo que se evidencia é a alegria, o prazer que é proporcionado a quem assim vê: a vida é séria, a arte é alegre, diz Wittgenstein. Apenas quem consegue contemplar o mundo como uma obra de “Deus”, portanto, com um olhar de admiração, é capaz de sentir a felicidade, a alegria e a paz a que Wittgenstein se refere. O que faz o homem feliz não são os acontecimentos do mundo, mas a felicidade é resultante de uma transformação do modo de ver. Por isso a análise estética é tão importante para a vida e para toda a filosofia.

A apreensão artística da vida e do mundo em geral acontece quando o olhar neutraliza todo gênero de interpretação a partir de critérios fixados nas próprias coisas do mundo, e se liberta para assistir a tudo na percepção do seu “milagre”. Nas palavras de Wittgenstein: “o milagre artístico é que o mundo exista, que exista o que existe”. É importante notar que a expressão “milagre artístico” conjuga os dois componentes relevantes para a identificação da ética com a estética, ou seja,

“milagre” está relacionado com a ética, com o bem, cuja fonte é “Deus”; enquanto que “artístico” se relaciona com o estético.

Por outro lado, nas *Investigações*, surge uma nova perspectiva da estética, pela qual a suspensão do tempo e a independência relativamente ao mundo deixam de ser os meios pelos quais se podem exprimir o valor. O pressuposto defendido nos primeiros escritos de Wittgenstein, baseado na ideia de que “a consideração lógica investiga a essência de todas as coisas”, dá lugar à ideia de que só é possível “descrever e dizer”, afinal: “a vida humana é assim”. Essa mudança de perspectiva representa o movimento existente na atividade filosófica de Wittgenstein, e reflete o novo prisma no qual a estética encontra o seu lugar. O que o pensador vienense está sugerindo é que a experiência do valor deixa de ser caracterizada por uma saída do mundo e torna-se agora o próprio mundo onde o homem se encontra. Por isso a compreensão da contemplação estética e da experiência com a arte “reside nas expressões estéticas realizadas nos jogos de linguagens que os homens jogam por ocasião da leitura de um poema”; portanto, é necessário atentar para os *aspectos*.

Em *Cultura e Valor* Wittgenstein escreve que: “o lugar que de fato tenho de chegar é o lugar em que já me devo encontrar”. O alerta é para que não se observe uma paisagem onde o observador não está, mas sim uma paisagem na qual ele é parte. Trata-se, portanto de um deslocamento do saber o que é a arte, ou qual seja a sua essência, para apurar as diversas situações em que se usa a palavra “belo”. É preciso observar as formas de vida, notar *aspectos* característicos nesses grupos, porque é neles que os homens se relacionam com a arte, apreciando-a ou não.

Se no *Tractatus* a estética faz referência a uma experiência do olhar, agora a estética está relacionada com a ideia de *expressão*. No contexto da arte, uma ação ou um gesto são entendidos por Wittgenstein como descrição da impressão que o sujeito sente ao contemplar uma pintura, por exemplo. Essas experiências são perfeitamente comunicáveis dentro de uma determinada cultura.

Assim como no caso da linguagem, no caso da estética não está em questão uma investigação a respeito das formas das palavras, mas uma atividade na qual o objetivo é esclarecer como essas expressões fazem parte da forma de vida dos falantes. O objetivo da investigação é *ver aspectos* e encontrar o uso que se faz dessas expressões.

O juízo estético, em geral caracterizado com adjetivos como “belo” e “feio”, é substituído pela atribuição de um determinado comportamento ou reação frente às obras de arte. Somente por meio de uma expressão facial, ou um gesto, é possível apresentar, de modo exato, a experiência feita por um determinado sujeito. Wittgenstein não procura uma essência na obra artística, mas investiga os usos, os comportamentos oriundos da experiência artística. Tal fato não nega a existência de adjetivos estéticos que têm a finalidade de expressar agrado ou desagrado, mas adverte que um gesto é um juízo estético. Adjetivos estéticos não têm referência na vida cotidiana.

O juízo estético está relacionado com um determinado tipo de comportamento por parte daquele que soube apreciar a arte, resultando do reconhecimento e da conformidade com determinados tipos de regras, com uma certa ideia de exatidão. As regras estéticas fazem parte de uma cultura específica, e o devido conhecimento dessas regras, como a harmonia no caso da composição musical, é o que difere o comportamento de um homem musical de outro que não o é. Fato que não pode ser confundido com a existência de uma teoria estética, ou uma ciência estética, o que é duramente criticado por Wittgenstein.

No que tange à última parte da nossa análise, procuramos evidenciar o desdobramento ocasionado pelo deslocamento da visão *sub specie aeterni*, para a atividade de *ver aspectos*, destacando as razões que levaram Wittgenstein a afirmar que a filosofia deveria ser poesia. Porém, nessa perspectiva não foi possível encontrar uma forma final. A razão é dupla: não só porque os conceitos de filosofia, poesia e estética não são determinados e, portanto, estão continuamente abertos a possibilidade de sofrer redefinições, mas também porque o problema em causa só superficialmente tem um fim. A filosofia é, acima de tudo, uma atividade vital e não um corpo de regras e doutrinas acerca de um conjunto delimitado de problemas e, por isso, não pode cessar. É por esse motivo que Wittgenstein diz nos *Diários*: “uma das tarefas mais difíceis dos filósofos é descobrir onde é que o sapato lhe aperta”. E a estética, que Wittgenstein nas *Aulas e Conversas* descreve como um conjunto de enigmas e perplexidades, exige um permanente confronto com os novos problemas que surgem a cada vez que alguém ouve uma música, contempla uma pintura ou lê um poema. Se se prolongar a imagem do sapato, a perplexidade estética, tal como a filosófica, nunca pode ser totalmente anulada porque a cada novo sapato o

desconforto regressa (o sapato precisa de tempo para se ajustar ao pé) e torna-se necessário encontrar novas formas de alívio. Portanto, a filosofia deve ser retomada.

Desse modo, a questão estética surge como um *motivo* no conjunto da obra de Wittgenstein, o que não pode ser ignorado por se tratar daquilo que ele considera ser “o mais elevado”. São essas questões que o cativam. Fica manifesto que a problemática não é esgotada neste estudo, a qual pode e deve ser retomada, assim como um belo poema que precisa ser retomado por diversas vezes, construindo novos símiles e descobrindo novos aspectos. É esse o convite de Wittgenstein.

REFERÊNCIAS

ARENAS, LUIS. **A lo que el arte debe apuntar: el Tractatus y el ideal de la obra de arte en el joven Wittgenstein**. In: MARRADES, Julián. **Wittgenstein Arte e Filosofía**. Madrid: Plaza y Valdes editores, 2013

AUDI, Robert. **Dicionário de filosofia de Cambridge**. São Paulo: Paulus, 2006.

BOUVERESSE, Jacques. **La parole malheureuse: de l'alchimie linguistique a la grammaire philosophique**. Paris: Les éditions de minuit, 1971.

BOUVERESSE, Jacques. **Wittgenstein: la modernidade, el progreso, y la decadencia**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

CARMONA, Carla. **De arte y otros miradores. Mirar el arte desde la filosofía de Wittgenstein y la filosofía de Wittgenstein desde el arte**. In: MARRADES, Julián. **Wittgenstein Arte e Filosofía**. Madrid: Plaza y Valdes editores, 2013

CARROLL, Noel. **Filosofia da Arte**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

CRESPO, Nuno. **Wittgenstein e a estética**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2011.

DELGADO, Pilar Lopéz de Santa Maria. **Introducción a Wittgenstein: sujeto, mente y conducta**. Barcelona: Herder, 1986.

DESCARTES, René. **Princípios da Filosofia**. São Paulo: Editora 70, 2006.

DIFFEY, Terry. **Wittgenstein, Anti-essentialism and the Definition of Art**. In Peter Lewis (Ed.), **Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy**, Aldershot, Royaume-Uni, Ashgate, coll. "Wittgensteinian studies", 2004.

FANN, K.T. **El concepto de filosofía en Wittgesntein**. Madrid: Tecnos, 1992.

FAVRHOLDT, David. **Na interpretation and critique of Wittgenstein's Tractatus**. Copenhagen: Munksgaard, 1967.

FRIED, Michael. **Wittgenstein and the Everyday**. Catalogue Raisonne. New Haven: ed. Theodora Vischer and Heidi Naef, 2008.

GLOCK, Hans-Johann. **Dicionário Wittgenstein**. Dicionários de Filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HINTIKKA, Merrill; HINTIKKA, Jaakko. **Uma investigação sobre Wittgenstein**. Campinas: Papyrus, 1994.

HUISMAN, Denis. **A Estética**. Lisboa: Edições 70, 1984.

INWOOD, M. **Dicionário Hegel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KRAUS, Karl. **Die chinesische Mauer**. Munich: Kosel, 1974.

LEAVIS, Frank Raymond. **The Two Cultures?: The Significance of C. P. Snow**. London: Cambridge University Press, 1972.

LOURENÇO, M. S. **Um templo no ouvido**. In Os Degraus do Parnaso. Lisboa: Assírio e Alvin, 2002.

MANDELBAUM, M. **Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts**. American Philosophical Quarterly 2, 1965.

MARCO, Salvador Rúbio. **Aspectos, raznes y juicios em la comprensión estética: uma aproximación wittgensteiniana.** In: MARRADES, Julián. **Wittgenstein Arte e Filosofía.** Madrid: Plaza y Valdes editores, 2013

MARRADES, Julián. **Wittgenstein arte y filosofía.** Madrid: Plaza y Valdes editores, 2013.

MCGUINNESS, Brian. **Wittgenstein: El joven Ludwig (1889-1921).** Madrid: Alianza Universidad, 1991.

MONK, Ray. **Wittgenstein: o dever do gênio.** Tradução de Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MORENO, Arley R. **Wittgenstein certeza?.** São Paulo: Coleção CLE, 2010.

MORENO, Arley R. **Wittgenstein os labirintos da linguagem.** São Paulo: Moderna, 2000.

RAMSEY, Frank. **Critical Notice.** Mind, 32, pp. 465-478, 1923.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia.** 3. Ed. São Paulo: Paulus, 2007.

RHEES, Rush. **Recuerdos de Wittgenstein.** México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

RYLE, G. **Collected Pappers,** London: Hutchinson, 1971.

SCHMITZ, François. **Wittgenstein.** Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Figuras do saber, 2004.

SCHULTE, Joaquim. **The Life of the Sign. Wittgenstein on Reading a Poem.** In *The Literary Wittgenstein*. Ed by John Gibson and Wolfgang Huemer, Routledge, London and New York, 2004, pp. 146-164).

SIMÕES, Eduardo. **Wittgenstein e o problema da verdade.** Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008.

SOMAVILLA, Ilse. **Las dimensiones del asombro em la filosofia de Wittgenstein.** In: MARRADES, Julián. **Wittgenstein Arte e Filosofía.** Madrid: Plaza y Valdes editores, 2013

SÓFOCLES. **Rei Édipo**, Introdução e Tradução de Maria do Céu Z, Fialho. Lisboa: Edições 70, 1991.

SPINOZA, Benedito. **Ética demonstrada a maneira dos geomatras.** São Paulo: Martin Claret, 2002.

STEIN, Edith. **A mulher.** São Paulo: Edusc, 1999.

THEMUDO, M. **Ética e sentido: ensaio de reinterpretação do Tractatus Logico-Philosophicus de Ludwig Wittgenstein.** Coimbra: Almedina, 1989.

VALLE, Bortolo. **Wittgenstein: a forma do silêncio e a forma da palavra.** Curitiba: Champagnat, 2003.

WALLNER, Friedrich. **A obra de Wittgenstein como unidade.** São Paulo: Tempo Brasileiro, 1997.

WEITZ, Morris. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism.** Nova Iorque: XV, 1956.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre as cores.** Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. **Aulas e conversas**. Lisboa: Cotovia, 1993.

_____. **Cadernos (Notebooks): 1914-1916**. Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70. Edição Bilingue, 2000.

_____. **Carnets 1914-1916**. France: Gallimard, 1961.

_____. **Conferência sobre ética**.: In. DALL'AGNOL, Darlei. *Ética e Linguagem: uma introdução ao Tractatus de Wittgenstein*. 3ª ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2005.

_____. **Conferência sobre ética**: com dos comentários sobre la teoria del valor. Barcelona: Ed. Paidós, 1995.

_____. **Cultura e Valor**. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **Estética, psicologia e religião**. São Paulo: Cultrix, 1966.

_____. **Fichas (Zettel)**. Lisboa: Edições 70, 1967.

_____. **Investigações Filosóficas**. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. **O livro castanho**. Lisboa: Edições 70, 1958.

_____. **O livro azul**. Lisboa: Edições 70, 1958.

_____. **The Science of Logic**: na Inquiry into the Principles of Accurate Thought and Scientific Method, The Cambridge Review, 1913.

_____. **Tractatus Lógico-Philosophicus**. São Paulo: USP. 2010.

_____. **Últimos escritos sobre a filosofia da psicologia**. São Paulo: Calouste Gulbenkian/Dinapress, 2007.

WITTGENSTEIN, L. ENGELMANN, P. **Cartas, encuentros, recuerdos**. Valência: Pre-textos, 2009.

ZILLES, Urbano. **O racional e o místico em Wittgenstein**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.