

— CAPÍTULO I —

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

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

A música difere da pintura em que a moldura delimita o que está ali exposto; esta se mostra diante de nós e pode ser tocada, revisitada com os olhos, assim como a arte plástica ou as artes cênicas. Abarcada por Platão sob a alcunha ético-política², a música, ao implicar construtivamente tanto na moral quanto na nação, configura-se, publicamente, uma premissa que posteriormente irá se modificar ao conquistar o estatuto da interioridade, do caráter privado. Anteriormente, em Pitágoras,

² Em *O Banquete*, Platão considera as diferentes harmonias e ritmos musicais adequados ou inadequados para serem apreciados nas musicalizações na cidade. Por exemplo, a harmonia lidiana aguda era considerada triste, dessa forma não deveria ser utilizada em composições, pois os soldados, ao necessitarem de vigor e entusiasmo, não deveriam ser influenciados por tal harmonia.

já se iniciava a relação filosófica que a música sempre apresentaria na história do pensamento ocidental.

Para Schopenhauer (2011), a música exprime a mais alta filosofia numa linguagem que a razão não compreende, e em seu modelo hierárquico de valoração da arte, a música ocupa o topo. Nietzsche afirmou em *Crepúsculo dos Ídolos*, categoricamente, que sem a música, a vida seria um erro. A relação entre esses filósofos alemães com a música é evidente e amplamente explorada, entretanto, poucos filósofos possuíram uma relação tão estreita com a música como Ludwig Wittgenstein.

Tal relação apresenta origens parentais. Não só a própria residência dos Wittgenstein era palco para inusitadas visitas, “o domínio do salão de música dos Wittgenstein estendia-se aos grandes nomes da época, compositores, maestros, como Gustav Mahler ou Bruno Walter” (Chauviré, 1991, p. 22), como o dom musical e o gosto pelas artes sonoras estava enraizado nos membros da família. Sua mãe Leopoldine era uma exímia pianista, e tais dons foram transmitidos sobretudo a Paul, irmão mais velho de Ludwig. O *Concerto para Mão Esquerda*, de Ravel foi escrito para Paul, após este ter perdido o braço direito na guerra de 1914. Sua família era muito ligada aos Schumann e a Brahms. Ou seja, a música era elemento de destaque na forma de vida de nosso filósofo.

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

fato pelo interesse de compreensão e execução; enquanto a música era predominante na *forma de vida* da própria família, ocupando dentro dela um lugar de destaque, logo admitindo uma relação muito mais estreita e orgânica.

O pai de Ludwig demonstrava uma seriedade ética em relação à arte que a família de fato vivenciava – no caso, a música – próxima à própria concepção ética tractatiana, uma consequência do rigor moral que Wittgenstein herdou de Weininger, a qual Janik (1985, p. 71, tradução nossa) vê uma interpretação do categórico moral kantiano: “o homem moral é o homem que age unicamente em nome do dever”. No *Tractatus*, um rigor ético norteia o pensamento de Wittgenstein, que exemplifica a práxis da ética filosófica, isto é, o não distanciamento entre o dizer e o fazer. Exemplo clássico é o silêncio de Wittgenstein, após finalizar o *Tractatus*. Aparentemente, sobre a música, o gosto não poderia ser flexível, a arte musical era vivenciada com uma seriedade ética ímpar pelos Wittgenstein.

O gosto conservador pela música, ou seja, o deslumbre pelos estilos musicais não vanguardistas, vai influenciar fortemente o jovem Wittgenstein, cuja família era apaixonada pela música romântica e apreciava em grande escala a música clássica. Para Wittgenstein, imerso neste contexto, a música parava em Brahms, e seu compositor favorito era Schubert (Chauviré, 1991), fator que denota claramente uma característica anacrônica no gosto musical do filósofo vienense.

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

A VIENA *FIN-DE-SIÈCLE* COMO PANO DE FUNDO PARA O PENSAMENTO WITTGENSTEINIANO

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

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

Se a lógica foi imprescindível para o pensamento central do *Tractatus Logico-Philosophicus*, a participação de Wittgenstein na I Grande Guerra parece ter contribuído enormemente para as reflexões que compõem as últimas páginas da obra. No fronte, além de encarar a possibilidade de morrer, o que resultou em reflexões éticas e religiosas que transcendiam o escopo da obra inaugural do pensador (conforme encontramos nos *Cadernos 1914-1916*: “O medo diante da morte é o maior sinal de uma vida falsa, ou seja, de uma vida ruim”). Wittgenstein leu Tolstói, Dostoiévski, Schopenhauer e Kierkegaard, o que conferiu ao *Tractatus* pensamentos outros que não seriam conhecidos caso a obra fosse finalizada em 1916, como previamente planejado. Recorremos a Monk para sustentar a posição de que se Wittgenstein não participasse da guerra, a obra “conteria tudo que o *Tractatus* agora

contém – exceto as observações do final do livro sobre ética, estética, a alma e o significado da vida” (Monk, 1995, p. 134). Ou seja, a reflexão sobre o inefável é consequência de uma experiência muito pessoal de um combatente na Guerra. Tal fato confere ao *Tractatus* uma abordagem que transcende essencialmente a lógica, abordagem tal cuja percepção inicial da obra pode apontar para este rumo.

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

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

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

A abordagem do *Tractatus*, entretanto, sob a ótica da cultura, é uma perspectiva bastante contemporânea. Análises culturalistas – especialmente sobre a estética – já haviam sido feitas, contudo, não figuraram

durante considerável tempo como escopo de reflexão do pensamento de Wittgenstein. O que persistiu durante praticamente todo o século XX foi o caráter lógico, estudado e disseminado – mesmo que divergente em diversos pontos do pensamento do autor do *Tractatus* – pelo Círculo de Viena e pelo neopositivismo lógico decorrente desse movimento.

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

Para embasar esta análise, em um primeiro momento, é fundamental compreender como o cenário vienense do final do século XIX e do início do século XX apresenta reflexões que geram uma perspectiva estética de primeira importância. Em Viena, a crescente política liberal encerra a luta contra o barroco em suas manifestações aristocratas e absolutistas, desta forma, “[...] novos grupos sociais passaram a reivindicar a participação política: os camponeses, os artesãos e operários urbanos, e os povos eslavos” (Schorske, 1988, p. 27), de modo que os intelectuais austríacos iniciam uma crítica relacionada à cultura do liberalismo que tinha surgido e o que, em toda a Europa, eclodiu como um movimento de retraimento social na busca da arte pela arte; em Viena, a arte “[...] reivindicava a fidelidade de uma classe praticamente inteira, à qual pertenciam os artistas” (Schorske, 1988, p. 30), fez-se o caminho da inclusão e adquiriu *status* social fundamental.

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

Conclui-se, a partir desse cenário, que o *Tractatus* é fruto de um meio cultural específico (Janik; Toulmin, 1991) e que esse meio cultural não permite ser subestimado na análise exegética, e uma figura central nesse contexto – e nosso ponto de partida para compreender melhor essa complexidade cultural austríaca – é Karl Kraus, cujo trabalho teve ecos sobre incontáveis artistas e intelectuais que viviam em Viena no final do século XIX³. Karl Kraus, jornalista, cartunista, ensaísta e poeta vienense valorizava enormemente as artes, em especial a literatura, o teatro e a música, e foi por meio destas que buscou expor a hipocrisia vigente em sua cidade (julgava a honestidade artística como o fator mais importante da vida). Kraus criou o antijornal *Die Fackel* para expor a corrupção e realizar provocações na sociedade vienense; polêmica e sátira tornaram-se armas para desviar os homens de tudo o que é superficial e corrupto; buscava uma regeneração da cultura (Janik; Toulmin, 1991; Schorske, 1988).

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

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

³ Como oportunamente colocam Janik e Toulmin (1991, p. 98): “Esse fator precisa estar em mente quando descobrimos que toda uma gama de criações intelectuais e artísticas, que vão desde a música de Arnold Schoenberg até a arquitetura de Adolf Loos – e incluindo até, à sua maneira, o *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein –, estavam íntima e conscientemente relacionadas com a crítica da linguagem e da sociedade conduzida por Karl Kraus, podendo considerar-se até extensões daquela”.

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

Kraus, em um exercício tanto nietzscheano quanto spengleriano⁴, buscava uma regeneração da cultura e um retorno à moralidade de outrora, aos valores que ele considerava de “origem”, e realizava tal feito, de forma crítica, por meio de polêmicas, sátiras e aforismos. O jornalista manifestava-se comumente com um grande descontentamento em relação ao período histórico em que se encontrava. Para Kraus, a Viena do início do século XX sucumbia a um problema que só superficialmente era político, mas essencialmente era um problema de espírito, por isso considerava a sátira a forma ideal para atingir o espírito das pessoas, pois para o jornalista a sátira desnuda a linguagem de seus atributos falsamente morais, e o que resta é, de fato, a inconveniente verdade.

Ao considerar a austeridade moral de Kraus, não é dificultoso imaginar que sua abordagem ética é muito próxima de sua concepção estética, e, sobre tal tópico, Janik e Toulmin (1991, p. 83) realizam uma análise bastante esclarecedora, primeiro trazendo o próprio relato de Kraus: “Uma verdade inartística sobre um mal é em si mesma um mal. A verdade deve ser valiosa em si e por si. Então, resigna-se a conviver com o mal e aflige-se com o fato de existir” e depois concluindo com a síntese: “Para Kraus, a ‘arte imoral’ era a negação da arte, assim como a ‘feia verdade’ era falsidade”.

Podemos inferir que o jornalista vienense, em sua busca incessante pela virtuosidade da moral, elegeu os valores estéticos à primeira instância e os abordou de forma indissociável dos preceitos éticos. Entretanto, um importante ponto merece destaque na concepção valorativa de Kraus: o de que esta distingue-se do factual, ou seja, a distinção entre

⁴ O historiador e filósofo Oswald Spengler realizou uma crítica aos rumos da cultura e da civilização, em tom pessimista, em sua obra *O declínio do Ocidente* (1918). O autor se opunha a um desenvolvimento histórico linear otimista, para ele, a sociedade ocidental havia completado o seu percurso histórico, findando o seu ciclo vital e direcionando-se para um aniquilamento.

o que contempla a esfera dos valores e o que é inerente à esfera dos fatos é um notável elemento que não possibilita um aprofundamento epistemológico de uma crítica da cultura krausiana de fato. É possível notar já diversas convergências com o exposto por Wittgenstein em sua filosofia tractatiana, e, assim como nosso filósofo, Kraus abordou a linguagem em suas reflexões e considerava esta não como um meio de comunicação, mas antes como um método utilizado para revelar conexões mentais, uma vez que “toda ideia é parte do mundo real e como tal é dividida em partes da fala como que por meio de um prisma de percepção quantitativa” (Goehr, 1985, p. 65).

Ao ingressar no liame da linguagem, entretanto, devemos considerar a posição de Mauthner⁵, jornalista e filósofo, amplamente influenciado por Kraus, que defendeu uma teoria nominalista do conhecimento em que reduz todos os problemas filosóficos a problemas acerca de linguagem. Para o autor, um grave problema na linguagem e da significação era coisificar palavras abstratas. Mauthner direcionava sua tese para um esforço kantiano em que negava a metafísica e tentava traçar os limites do dizível, isto é, buscava a natureza pragmática da linguagem.

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

⁵ Fritz Mauthner, que, conforme pontua Haller (1990, p. 68), “[...] tropeçou muito acidentalmente, na longa ‘história familiar’ da crítica da linguagem; uma história familiar, que nos leva de volta, de um lado, através de John Locke e Thomas Hobbes, aos nominalistas escolásticos tardios, e, de outro, através de Otto Friedrich Gruppe e Friedrich Jacobi, a J. G. Herder, J. G. Hamann, e G. Vico. Existe uma tradição quase ininterrupta de crítica da linguagem, apenas escondida de tempos em tempos pela mudança nos interesses públicos e acadêmicos, uma tradição que Mauthner reviveu [...]”.

de Mauthner de ‘retorno a Hume’; Mauthner percebeu o estereótipo empirista tradicional; um estereótipo que, incidentalmente, parece ter sobrevivido a esta data” (Haller, 1990, p. 68).

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

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

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

Entre outras personalidades que tiveram influência de Kraus, pode-se citar Loos (arquiteto que defendia o design funcional), Schoenberg (compositor que inaugurou a música dodecafônica), Kokoschka (pintor expressionista e escritor) e o próprio Wittgenstein. Cada um deles exerceu transformações tanto significativas quanto essenciais para suas respectivas áreas de atuação, a saber: arquitetura, música, artes e filosofia, respectivamente.

Esse contexto em que Wittgenstein erguerá seu edifício intelectual apresenta características que culminarão em elementos

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

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

A crise do ego liberal manifesta-se também na arte de Gustav Klimt, líder do movimento de Secessão na arte moderna⁶, que em suas pinturas manifesta, entre tantas outras possibilidades de leituras oriundas da crítica da arte, o não representacionismo. Klimt desassocia-se da necessidade representacional ainda vigente na arte austríaca em fins do século XIX e cria possibilidades inusitadas em um estilo que marcaria a arte expressionista. Schorske (1988, p. 212) pontua que “[...] Klimt revelou uma energia criativa verdadeiramente exuberante. O que nossa sensibilidade estética só consegue perceber como um indistinto tumulto iconográfico e estilístico era, de fato, uma vigorosa busca experimental de uma nova mensagem e uma nova linguagem simultânea”. Klimt,

⁶ Movimento iniciado em 1897, equivalente austríaco do *art nouveau*, por Gustav Klimt que, ao lado de 19 estudantes, retirou-se da Academia Imperial, influenciado pela revolução artística que havia iniciado com os impressionistas franceses 23 anos antes, e sob o argumento de que a arte do século XX deveria ter o seu próprio estilo e superar a imitação de formas passadas.

assim como as outras figuras da Viena *fin-de-siècle*, buscava purificar a cultura de suas amarras e de seus velhos hábitos.

A busca pela eliminação do fator representacionista na arte encontra amparo também em uma figura de grande relevância para este trabalho, o também austríaco Eduard Hanslick, fundador da moderna crítica musical e da apreciação da música como objeto de estudo acadêmico, influenciou concepções sobre a música não só na Viena *fin-de-siècle*, mas inaugurou, com sua obra *Do Belo Musical* (1954), o movimento do formalismo na música. A tese de Hanslick (1994) é da ausência de representações exteriores à música, um compartilhamento da visão musical *absolutista* de Brahms que considera que a música representa nada mais que ideias musicais, e que o belo musical são apenas sons, não emoções. Hanslick rejeita, dessa forma, o sentimento como categoria da estética musical e argumenta que o princípio do belo musical não se encontra nos efeitos por eles produzidos. Sobre isso, muito será dito no capítulo dois.

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

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

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

ECOS DA CULTURA VIENENSE NO *TRACTATUS*

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

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

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

perspectiva wittgensteiniana. Da mesma maneira, a estética vislumbrou um espectro especial nas reflexões do filósofo.

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

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

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

Diante da importância ética concernida às atividades culturais vienenses, iniciaremos a análise da influência desse contexto no pensamento wittgensteiniano correlacionando à preocupação moral objetivada pela arte, sob a ótica de Kraus (mas também manifesta em outras personalidades vienenses), assim como a relevância que Wittgenstein dá à distinção entre fatos e valores com o notório aforismo 6.421 do *Tractatus*: “É claro que a ética não se deixa exprimir. A ética é transcendental. (Ética e estética são uma só)”.

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

Na perspectiva de Wittgenstein, a ressonância do pensamento de Kraus manifesta-se com mais evidência na distinção entre fatos e valores, conseqüentemente, no julgamento de valores como condição de excesso na possibilidade significativa da linguagem da lógica, ou seja, embora Wittgenstein apresentasse uma austeridade moral muito próxima à de Kraus, não julgamos que, para nosso filósofo, o aforismo 6.421 retrate uma necessidade moral nas representações estéticas, como poderia ser interpretado (embora acreditemos que ele valorizasse artes de cunho moral⁷, acreditamos também que ele não julgasse imprescindível esta convergência), mas compreendemos que, nesse famoso argumento, Wittgenstein esteja retratando ética e estética similarmente, na medida em que ambas são valores, e na análise pictórica tractatiana valores não representam estados de coisas, pertencem ao registro do inefável.

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

⁷ “O que é bom é também divino. Por mais estranho que tal possa parecer, essa afirmação resume a minha ética. Só algo de sobrenatural pode expressar o sobrenatural” (*Cultura e Valor*, p. 15).