

A compreensão musical: Wittgenstein, ética e estética

Paulo C. Chagas (University of California, Riverside)

Resumo: A compreensão musical é um tema recorrente na filosofia de Wittgenstein. No *Tractatus Logico-Philosophicus* Wittgenstein afirma que “ética e estética são uma só (TLP 6.421); elas pertencem ao domínio do que não pode ser *dito*, mas simplesmente *mostrado*. Nas *Investigações Filosóficas* Wittgenstein muda o foco da sua filosofia da lógica para a gramática da linguagem. A música funciona como um *jogo de linguagem*, um objeto de comparação para uma reflexão sobre a compreensão da linguagem e a compreensão em geral: “A compreensão de uma frase da linguagem é bem mais aparentada com a compreensão de um tema na música do que se acredita” (PU §527).

A partir da filosofia de Wittgenstein, este artigo propõe investigar a compreensão musical baseada na idéia de que música é uma “manifestação da vida do homem” (VB 550), a qual só pode ser descrita no contexto da rede de jogos de linguagem na qual está embutida e que remete à totalidade de formas de vida à qual está associada. A filosofia de Wittgenstein rejeita a ilusão do pensamento científico como explicação para o mundo e busca a clareza do pensamento; ela nos fornece os instrumentos para entender as estruturas e processos da criação musical contemporânea.

Palavras-chave: Wittgenstein. Música. Linguagem. Compreensão. Ética. Estética.

Musical Understanding: Wittgenstein, ethics and aesthetics

Abstract: Musical understanding is a recurrent theme in the philosophy of Wittgenstein. In the *Tractatus Logico-Philosophicus* Wittgenstein affirms that “ethics and aesthetics are one and the same” (TLP 6.421); they belong to the domain of the things that cannot be *said* but only *showed*. In the *Philosophical Investigations* Wittgenstein shifts the focus of his philosophy from the logic to the grammar of the language. Music functions as a *language-game*, a comparison object for a reflection on the understanding of language and understanding in general: “Understanding a sentence is much more akin to understanding a theme in music than one may think” (PU §527).

Focusing on the philosophy of Wittgenstein, this papers proposes to investigate musical understanding based on the idea that music is a “manifestation of the life of mankind” (VB 550) that can only be described in the context of the network of language games in which it is embedded and which refers to all forms of life to which it is associated. Wittgenstein’s philosophy rejects the illusion of scientific thinking as an elucidation of the world and seeks the clarity of thinking; it provides us with the tools for understanding the structures and processes of contemporary musical creation.

Keywords: Wittgenstein. Music. Language. Understanding. Ethic. Aesthetics.

Wittgenstein, filosofia e música

É impossível para mim dizer no meu livro uma palavra sobre o que a música significou na minha vida. Como posso esperar ser compreendido (RHEES 1981: 94).

Ludwig Wittgenstein (1889-1951) foi um dos filósofos mais influentes do século XX e um dos pensadores mais originais já produzidos pelo Ocidente. Wittgenstein rejeitou a idéia de que a filosofia possa servir como teoria para explicar o mundo; ele teve aversão à vida acadêmica, que considerava um obstáculo à filosofia e a qualquer atividade séria e produtiva. Nenhum filósofo honesto, disse ele, pode considerar a filosofia uma profissão. Ele encorajava seus melhores alunos a seguir carreiras como medicina, educação e jardinagem. Acima de tudo, Wittgenstein abominava a visão de mundo fundamentada pela ciência. Para ele, a ciência e a tecnologia não contribuem em nada para os problemas fundamentais do mundo porque “não há nenhum problema grande e essencial no sentido da ciência” (VB 464).¹ Wittgenstein criticava o efeito destruidor que o método científico e o culto da ciência exercem na cultura e na sociedade como um todo; a idéia de que a ciência tenha uma “teoria para explicar tudo” caracteriza, segundo ele, o declínio da civilização no século XX: “Toda a visão moderna do mundo está fundada na ilusão de que as chamadas leis naturais sejam as explicações dos fenômenos naturais” (TLP 6.371). Os princípios científicos, segundo Wittgenstein, não são adequados para elucidar, por exemplo, a estética e a religião; pelo contrário, eles provocam confusão, distorção e superficialidade.

O método filosófico de Wittgenstein combinava a rejeição do espírito científico e metafísico com a clareza e a lógica de uma linguagem simples, quase que coloquial, mas elaborada com minuciosa precisão. Entretanto, para um leitor não familiarizado, a escrita de Wittgenstein é praticamente incompreensível. As biografias sobre Wittgenstein revelam também o seu constante desassossego. Ele cultivou uma atitude de crítica severa aos valores da sociedade e do indivíduo, que o levou a uma espécie de auto-isolamento, tanto pessoal quando filosófico. Mas a solidão o atormentava, a ponto de confessar, em 1942: “Minha infelicidade é tão complexa que é difícil descrever. Mas provavelmente a causa principal é ainda o isolamento (MONK 1990: 442). Para os seus contemporâneos, Wittgenstein abordava os problemas teóricos como um artista criativo, ou mesmo um visionário ou profeta religioso. A intensidade do seu caráter contribuiu para a aura de misticismo que se criou em torno da sua figura.

Wittgenstein tinha um profundo interesse pela música. Ele cresceu numa família de músicos amadores que mantinham uma relação próxima e intensa com o mundo musical de Viena. Seu pai – Karl Wittgenstein – um empresário que acumulou uma das maiores fortunas da Áustria imperial na indústria do ferro e do aço, tocava violino; sua mãe – Leopoldine Kalmus – era uma exímia pianista que possuía uma extraordinária leitura à primeira vista. Seu irmão Paul Wittgenstein seguiu a carreira de pianista concertista; durante a Primeira Guerra Mundial teve o seu braço amputado, mas conseguiu continuar tocando piano com a

¹ As referências à obra de Wittgenstein são feitas habitualmente por meio de abreviaturas. Ver referências.

mão esquerda. Foi para Paul Wittgenstein que Ravel compôs o Concerto para Piano em Ré Maior, o concerto para a mão esquerda. Os salões da mansão da família Wittgenstein, em Viena, eram freqüentados por artistas famosos como o jovem violoncelista Pablo Casals, o maestro Bruno Walter, Gustav Mahler, o famoso violinista Joseph Joachim e também Johannes Brahms, cujo Quinteto para Clarinete opus 115 foi aí estreado. Crescendo no meio de tantos talentos, o jovem Ludwig tornou-se um grande admirador do repertório do classicismo e romantismo musical. Porém Wittgenstein só aprendeu a tocar um instrumento – o clarinete – quando tinha trinta anos e seguia uma formação de professor primário. Ele tinha ouvido absoluto e demonstrava uma capacidade exemplar de explicar música. Desenvolveu também um talento notável para assoviar; costumava assoviar os Lieder de Schubert, seu compositor preferido, acompanhado ao piano.

Apesar do seu interesse pela música, Wittgenstein não elaborou nos seus escritos nenhuma teoria ou estética musical; entretanto as referências sobre música, especialmente as comparações entre a música e a linguagem, acompanham toda a sua filosofia. Uma série de pensamentos sobre música e a vida musical está incluída no livro *Cultura e Valor* [*Vermischte Bemerkungen*], uma coleção de notas e fragmentos que se estendem de 1914 até a sua morte em 1951.² As observações de *Cultura e Valor* demonstram claramente o gosto musical de Wittgenstein e sua preferência pela música do século XIX, especialmente os compositores da tradição alemã e vienense: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Mendelssohn, Mahler e Wagner. Há também várias referências a Josef Labor (1842-1924), pianista, organista e compositor de origem tcheca, que ficou cego desde jovem. Wittgenstein apreciava enormemente o seu estilo virtuosístico de interpretação.

Dizer e mostrar

O *Tractatus Lógico-Philosophicus* (TLP) foi o primeiro e único livro de Wittgenstein publicado em vida. Cobre um período de vinte e sete anos, de 1911, quando Wittgenstein era um pupilo de Russel, até 1918, quando ele servia como oficial do exército austríaco, durante a Primeira Guerra Mundial. O livro foi concluído quando Wittgenstein era prisioneiro de guerra. Publicado em 1921 em alemão e em 1922 em inglês, o *Tractatus* reflete sobre a filosofia da lógica e linguagem, metafísica e ética. O texto está organizado por uma retórica de sete aforismos principais, seguidos de uma hierarquia de proposições que dão a impressão de serem elucidações [*Erläuterungen*] detalhadas, mas que na verdade funcionam como comentários [*Bemerkungen*] auto-descritivos. A escrita de Wittgenstein é densa e poética. Ao contrário do que sugere o título, o *Tractatus* está longe de ser uma obra de perfeição lógica. Nos dois últimos parágrafos, Wittgenstein expõe o paradoxo surpreendente de toda a sua filosofia.

² *Cultura e Valor* é o título da tradução publicada em Portugal (que reproduz o título da tradução inglesa), a qual não consultei. O editor G. H. von Wright foi o responsável pela escolha das notas dentre os inúmeros manuscritos deixados por Wittgenstein. Ele assinala no prefácio que algumas observações são “obscuras e enigmáticas” se o leitor não está familiarizado com as circunstâncias da vida de Wittgenstein.

Minhas proposições elucidam na medida em que, quem me entende, reconhece-as no final como absurdas, após ter escalado através delas – por elas – para além delas. (Deve, por assim dizer, jogar fora a escala após ter subido por ela.)

Deve transcender essas proposições, e então verá o mundo corretamente (TLP 6.54).

Sobre o que não pode falar, deve-se calar (TLP 7).³

O que quer dizer aqui “jogar fora a escada”? Qual seria a mensagem subliminar de um texto que nega a si próprio? O leitor, que no início é incitado a galgar os árduos degraus de um tratado de metafísica dogmática, descobre no final que precisa desvencilhar-se de tudo o que aprendeu até aquele instante a fim de continuar o caminho. Jogar fora a escada é um exortação para transcender os limites do pensamento lógico e racional. Wittgenstein dirige-se aos seus leitores quase como um mestre Zen instruindo seus discípulos através de paradoxos e absurdos. O mestre deixa-nos perplexos, arremessa-nos no abismo da dúvida, arranca literalmente o chão (a escada) sob os nossos pés e convida-nos a rodopiar no turbilhão das incertezas do mundo. Wittgenstein rejeita as teses e doutrinas filosóficas. “A filosofia não é uma teoria, mas uma atividade. Uma obra filosófica consiste essencialmente em elucidações” (TLP 4.112).

A idéia crucial e revolucionária do *Tractatus*, a qual permanece intacta na filosofia posterior de Wittgenstein, é que qualquer tentativa de dizer alguma coisa filosófica resulta em absurdo. A tarefa da filosofia é portanto traçar os limites entre o que pode ser *dito* e o que não pode ser dito mas somente *mostrado*. *Dizer* e *mostrar* são categorias incompatíveis: “O que *pode* ser mostrado não *pode* ser dito” (TLP 4.1212). O *dizer* é o que pode ser expresso através da linguagem lógico-científica usando uma terminologia objetiva. O *mostrar* é o que não pode ser dito no âmbito do discurso positivista, o que é excluído da objetividade consistente com os sistemas lógicos. Por volta do final do *Tractatus* Wittgenstein afirma: “Há certamente o inefável. Isto se *mostra*, é o místico (TLP 6.522).

A diferença entre *dizer* e *mostrar* é a chave para compreender a totalidade da filosofia de Wittgenstein, sobretudo sua concepção de ética e estética. Wittgenstein considerava o *Tractatus Logico-Philosophicus* fundamentalmente como um livro de ética. Mas sua concepção de ética é bem diferente da usual. A ética é o discurso da existência humana que transcende o mundo factual. A função principal da ética é dar sentido ao mundo: “O sentido do mundo precisa estar fora dele. No mundo tudo é como é e tudo acontece como acontece; não há *nele* nenhum valor – e se houvesse, não teria nenhum

³ Todas as citações de Wittgenstein são traduções minhas a partir do original alemão, embora tenha consultado também as traduções em inglês, francês e português. Muitos tradutores de Wittgenstein não entenderam o estilo da sua escrita aforística, que não segue os princípios do pensamento científico dedutivo. Por isso usaram a sua própria linguagem, suprimindo repetições, alterando o estilo de Wittgenstein e assim, tornando-o incompreensível. A leitura do texto não se reduz à dimensão lógica do *dizer*, mas traz em si o gesto de *mostrar* pela própria linguagem. Portanto, não basta apenas traduzir “corretamente” o texto, do ponto de vista da clareza lógica, mas é preciso também recriar a dimensão poética a fim de restituir o seu verdadeiro significado.

valor” (TLP 6.41). Assim como a lógica, “é claro que a ética não se deixa exprimir. A ética é transcendental. (Ética e estética são uma só.)” (TLP 6.421).

A atitude estética, assim com a experiência ética, pertencem à esfera do mostrar transcendental. É a observação do mundo como um todo e limitado. Essa observação se completa em um único objeto que é visto “do exterior”. Para entender a obra de arte é preciso primeiro separá-la do seu ambiente. Quem escuta uma obra de música, numa sala de concerto, em casa, ou na rua com um aparelho digital móvel, tem primeiro de isolar a música dos ruídos ambientes. Depois disso, o mundo passa a ser o mundo da música; o ruído ambiente desaparece e a música toma todo o espaço. A música se torna o mundo. É essa possibilidade da obra de arte de ver o mundo como uma totalidade através de um espaço limitado de fatos – o espaço a obra de arte – que cria a experiência da “surpresa” [*Staunen*].

A surpresa diante do fato é, ao mesmo tempo, uma experiência lógica, ética e estética. A obra de arte é portanto verdadeira independente da sua relação com o mundo: “A obra de arte é o objeto visto *sub specie aeternitatis*; e a boa vida é o mundo visto *sub specie aeternitatis*. Tal é a conexão entre arte e ética” (TB 7.10.16). Wittgenstein usa a expressão *sub specie aeternitatis* como sinônimo de transcendental. O que ele enfatiza aqui, é que há duas modalidades diferentes de acessar a realidade: o *dizer* e o *mostrar*. A forma do *mostrar* é a observação *sub specie aeternitatis* (transcendental), que tem o mundo como pano de fundo. É o domínio da ética e da estética.

Na *Conferência sobre Ética* [*Lecture on Ethics*], Wittgenstein vincula a ética à experiência da surpresa da existência. Essa mesma observação aparece nos *Cadernos*

O milagre artístico é que o mundo existe. Que exista o que existe. Será que a essência do modo artístico de observação é que este observa o mundo com olhos felizes? (TB 4.11.16).

A chave para se compreender o chamado “misticismo” da filosofia de Wittgenstein está na sua atitude em relação ao mundo: “Não como o mundo é, é o místico, mas *que ele é*” (TLP 6.44). A contemplação estética pode servir como interpretação lógica do mundo – ou seja, pode ajudar a ver o mundo corretamente – e pode, ao mesmo tempo, suscitar uma experiência mística. Ela contribui para sermos felizes, para vivermos em harmonia com o mundo. Mas é claro também que existe a infelicidade no mundo e por isso a arte pode servir como um remédio, como uma terapia para encontrar a vida feliz e boa. Quando a vida se torna ela própria arte, então os seres humanos vivem felizes. A vida feliz, que segundo Wittgenstein é o objetivo da existência, se expressa através da obra de arte. A arte é uma expressão e a obra de arte é a expressão completa. A obra de arte *diz* sobre si própria e por isso se *mostra*. “A obra de arte não quer transmitir *outra coisa*, mas apenas a si mesma” (VB 533). A arte tem uma missão “mística”, sobretudo a música. Ela deve exprimir o que a linguagem ordinária não pode exprimir, ou seja o indizível segundo o último parágrafo do *Tractatus*.

A compreensão e o gesto

A segunda filosofia de Wittgenstein é representada pelas *Investigações Filosóficas*, uma coleção de fragmentos, notas, aforismos e reflexões que cobrem o período de 1930 a 1948. Wittgenstein mudou o foco da reflexão da lógica para a gramática. O estilo é bem diferente do *Tractatus*; ao invés da pureza da lógica ele opera através de comparações e analogias.⁴ Wittgenstein explora a natureza complexa da mente, a inquietação da simultaneidade de pensamentos que caracteriza a nossa experiência, para propor um exercício terapêutico de reflexão que nos liberte das obsessões e armadilhas da nossa linguagem. “A filosofia é uma luta contra o enfeitamento da nossa razão por meio da nossa linguagem” (PU §109). A linguagem produz ilusões que estão profundamente enraizadas tanto em nós quanto na nossa linguagem. “A filosofia simplesmente coloca as coisas, e não explica e não conclui nada. – Como tudo fica em aberto, não há nada a explicar. Pois o que está oculto, não nos interessa” (PU § 126).

A pontuação que Wittgenstein usa é complexa e distintiva; muitas observações têm a forma de uma conversa entre Wittgenstein e um interlocutor, e não fica sempre claro qual a voz que está se manifestando, se é a de Wittgenstein ou a do interlocutor imaginário. Este estilo se expressar através de perspectivas múltiplas foi muitas vezes comparado a uma composição musical polifônica. As diferentes vozes com seus timbres específicos desempenham papéis individuais no trabalho temático, aparecem e desaparecem, juntam-se a outras vozes em novos contextos e conexões. Wittgenstein introduz o conceito de *Übersicht*, que pode ser traduzido em português como “visão abrangente”, para definir uma atitude filosófica que procura compreender as coisas tornando visíveis as suas conexões.

Uma fonte principal de nossa incompreensão é que não temos uma *visão abrangente* do uso de nossas palavras. – Há uma falta de visão abrangente na nossa gramática. – A representação abrangente produz compreensão, que consiste justamente em “ver as conexões”. Daí a importância de encontrar e inventar *conexões intermediárias*.

O conceito de representação abrangente é para nós de importância fundamental. Designa nossa forma de representação, a maneira como vemos as coisas. (Seria isto uma “visão de mundo” [*Weltanschauung*]?) (PU §122).

Muitos autores chamam a atenção para a musicalidade da filosofia de Wittgenstein. Eggers, por exemplo, analisa o método de Wittgenstein como a elaboração “musical” de um material que pode ser visto de formas diferentes. Wittgenstein opera com figuras emergindo de um fundo indizível; ele desenvolve uma técnica de mudança de pontos de vista [*Blickwechsel*] de uma figura para outra ou de uma figura o fundo indizível (EGGERS 2011: 232). Este fundo indizível é a base para que a música possa desenvolver significados audíveis. Escutar é sempre um “escutar como”. Ao ouvirmos uma obra musical, estamos

⁴ Os estudos tradicionais sobre Wittgenstein costumavam dividir a sua filosofia em duas fases distintas, a primeira fase do *Tractatus Logico-Philosophicus* e a segunda fase das *Investigações Filosóficas*. A tendência recente é eliminar essa distinção e valorizar a unidade do pensamento de Wittgenstein em suas múltiplas facetas. Ver por exemplo DIAMOND (1991) e CRARY e READ (2000).

necessariamente nos servindo de figuras que se formam sobre um fundo, o qual, ao mesmo tempo, não se manifesta abertamente. Numa obra musical não se pode perceber simultaneamente todas as camadas de expressão. Não há nenhum ponto fixo que funcione como um estado de coisas estável para a interpretação musical. No campo da música existem estados de coisas, mas estes são intencionais, ou seja, são objetivações de sujeitos. O ouvinte – recipiente – é parte integrante do processo de hermenêutica musical.

Para Wittgenstein, não existe nenhum protótipo de compreensão. Aplicamos a palavra "compreender" em situações bem diferentes. É o uso que damos à palavra que define o seu significado. A compreensão estética, especialmente a compreensão musical, é um paradigma da compreensão hermenêutica da linguagem. Através da analogia musical Wittgenstein nos guia pelos labirintos da compreensão: "A linguagem é um labirinto de caminhos. Você entra por *um* lado e sabe onde está; você chega por um outro para o mesmo lugar e não sabe mais onde está" (PU §203). A música tem uma gramática mais transparente e por isso pode contribuir para elucidar a compreensão da gramática da linguagem, que é mais opaca. Mas Wittgenstein não transforma a música num paradigma da compreensão; ele não se preocupa em desenvolver um modelo de compreensão baseado na compreensão musical. Como aponta Chauviré, Wittgenstein usa a analogia de forma bilateral, jamais unilateral. As analogias servem para explorar certas semelhanças internas que existem entre casos aparentados, mas servem também para mostrar as dessemelhanças entre casos diferentes de compreensão. Os modelos de Wittgenstein são objetos de comparação [*Vergleichobjekte*], "que permitem esclarecer alguns aspectos mas não a totalidade do objeto de investigação (UP §131 e §654)" (CHAUVIRÉ 1986: 1161).

Wittgenstein introduziu o conceito de jogos de linguagem [*Sprachspiele*], para caracterizar o seu método de investigação, baseado em objetos de comparação.

Nossos claros e simples jogos de linguagem não são estudos preparatórios para uma futura regulamentação da linguagem, – por assim dizer primeiras aproximações, sem considerar o atrito e a resistência do ar. Pelo contrário, os jogos de linguagem são *objetos de comparação*, que, através de semelhanças e dessemelhanças, devem lançar luz sobre as relações de nossa linguagem (PU §130).

Wittgenstein explora as conexões que podem existir entre a frase lingüística e a frase musical. O que vem a ser compreender uma frase? Ou compreender uma melodia? Wittgenstein articula esse pensamento no *Livro Marrom* [*Das Braune Buch*], uma série de conferências ditadas entre 1934-35, que é considerado uma obra preparatória para as *Investigações Filosóficas*.

O que chamamos de "compreender uma frase" tem, em muitos casos, uma semelhança muito maior com a compreensão de um tema musical do que estamos inclinados a pensar. Mas não quero dizer com isso que a compreensão de um tema musical corresponda à imagem da compreensão de uma frase que criamos para nós mesmos; pelo contrário, quero dizer que essa imagem está errada e que a compreensão de uma frase é muito mais semelhante ao que realmente acontece, quando compreendemos uma melodia, do que parece ser à primeira vista (BrB §17, p. 257).

Essa mesma idéia é exposta nas *Investigações Filosóficas*:

A compreensão de uma frase da linguagem é bem mais aparentada com a compreensão de um tema na música do que se acredita. Mas com isso quero dizer que a compreensão da frase lingüística é mais próxima, do que se pensa, daquilo que se costuma chamar habitualmente compreensão de um tema musical. Por que a intensidade e o andamento devem se movimentar exatamente *nessa* linha? Poderia se dizer: “Porque sei o que tudo isso significa.” Mas o que significa? Não saberia dizer. Como “elucidação” poderia compará-lo com alguma outra coisa que tem o mesmo ritmo (quero dizer, a mesma linha). (Pode se dizer: “Você não está vendo, é como se houvesse uma conclusão” ou: “É como se fosse um parênteses”, etc. Como se estabelecem tais comparações? – Aqui há diferentes tipos de justificativas.) (PU §527).

Wittgenstein rejeita a abordagem causal que considera que a música tem a função essencial de produzir certos afetos e emoções, de um significado intencionalmente incorporado aos signos musicais. Em oposição a este ponto de vista, ele defende a idéia de autonomia musical; a música não exprime nada além de si mesma.

Algumas vezes foi dito que a música transmite emoções de alegria, tristeza, triunfo, etc., e o que nos incomoda nessa afirmação é que ela parece dizer que a música seria um instrumento com o objetivo de produzir em nós seqüências de emoções. E daí se poderia concluir que qualquer outro meio, ao invés de música, seria adequado para produzir essas emoções. – Contra essa afirmação estamos tentados a responder: “A música nos transmite a *si mesma*” (BrB §22, p. 272).

Wittgenstein rejeita que a gramática do conceito de compreensão nos leve a um movimento interior, através de um determinado mecanismo de interiorização mental. A compreensão se espalha sobre a superfície da nossa prática e nos conecta com os modelos complexos que caracterizam as nossas *formas de vida*. Wittgenstein desvincula a compreensão propriamente dita dos signos exteriores da compreensão. Os gestos, palavras, movimentos ou sensações que podem acompanhar a escuta podem ser considerados signos da compreensão. Mas ele descarta que esses signos sejam a expressão da compreensão.

Em que consiste seguir uma frase musical com compreensão? Seria contemplar um rosto com a sensibilidade voltada para a sua expressão? Embriagar-se da expressão do rosto?

Pense no comportamento de quem desenha o rosto com uma compreensão de sua expressão. Na face, nos movimentos do desenhista, – como se expressa o fato de que cada traço que ele faz seja ditado pela face, que nada no seu desenho seja arbitrário, que ele seja um instrumento refinado?

Será isso realmente uma vivência [*Erlebnis*]? Quero dizer, podemos afirmar que isso expressa uma vivência?

Mais uma vez: em que consiste seguir uma frase musical com compreensão, ou, tocá-la com compreensão? Não olhe para você mesmo. Pergunte primeiro a si mesmo, o que leva você a dizer, que o outro faz isso. E o que leva você a dizer, que ele teve uma determinada experiência? Sim, será que se pode dizer assim? Será que não se poderia dizer dessa outra pessoa, que ele teve um monte de experiência. Talvez eu pudesse dizer, “ele está vivendo o tema intensamente”, mas considere, qual seria a expressão disso (VB 521-22).

Wittgenstein refere-se com frequência a gesticulações [*Gebärde*] e gestos [*Geste*] para ilustrar o problema da compreensão de uma forma geral.

(Gostaria de dizer: “Esses sons dizem algo magnífico, mas não sei o que”. Esses sons são um forte gesto, mas não posso compará-los com nada esclarecedor ...) (PU §610).

Acompanho a música com gesticulação (VB 549).

Aprendemos o tema como um novo gesto (VB 523).

Essa frase musical é para mim um gesto. Ela se insinua na minha vida. Eu me aproprio dela (VB 553).

Poderíamos imaginar pessoas que possuíssem algo não inteiramente dessemelhante de uma linguagem: gestos acompanhados de sons, sem vocabulário ou gramática. ('Falar com a língua.') (PU §528).

Gesticulação e gestos aparecem em Wittgenstein como jogos de linguagem primitivos e de valor estético. Embora os gestos não sejam articulados como uma linguagem, eles dizem mais que mil palavras do discurso estético tradicional. O gesto como primeira e última imagem silenciosa da compreensão – como imagem primitiva da compreensão – aparece como uma forma primitiva e derradeira da manifestação de uma apreciação estética, a qual é impossível de formular verbalmente com exatidão. O gesto pode ser considerado um índice de uma determinada compreensão que se mostra através do gesto. Mas a compreensão é interna. Se fosse externa haveria uma regra segundo a qual determinado gesto estaria correlacionada a uma determinada compreensão. Os gestos não pertencem à escuta com compreensão, mas constituem parte da música da mesma forma que a música pode provocar emoções e as emoções podem acompanhar o modo como se escuta a música. O gesto, na concepção de Wittgenstein, concretiza a impossibilidade de descrever o que sentimos, mostra a impossibilidade de desenvolver uma estética científica, de esclarecer a música do ponto de vista lógico, causal.

Música e contexto cultural

O método filosófico de Wittgenstein não está voltado para a construção de novas e surpreendentes teorias ou elucidações, mas para o exame da linguagem. Ele acredita que os problemas da filosofia estão enraizados na “incompreensão da lógica da linguagem” (PU §93). A cura contra essa incompreensão está em olhar atentamente para as estruturas da prática da nossa linguagem, estudar os casos particulares e concretos. Estamos sempre apressados em construir modelos que nos parecem adequados mas que, quando aplicados a exemplos concretos, revelam-se inúteis. O método que realmente precisamos é o que “simplesmente coloca as coisas, não elucida nada e não conclui nada. – Pois como tudo está em aberto, não há nada a elucidar” (PU §126). A voz terapêutica de Wittgenstein nos guia a investigar os casos particulares, a fim de perceber claramente o que está em jogo; começamos a reconhecer não apenas o vazio dos nossos modelos, mas também que tudo o

que necessitamos para compreender como funciona uma determinada linguagem está aí, diante dos nossos olhos, e pode ser observada na estrutura da nossa prática ordinária.

O conceito de compreensão não está relacionada a idéia de alguma coisa “ocorrendo nas nossas mentes”, mas introduz a idéia de disposição e capacidade. Está portanto vinculado de forma complexa e multifacetada à nossa participação numa determinada *forma de vida*. Portanto, a resposta de Wittgenstein à questão "o que é a compreensão musical?" só pode ser formulada através de uma investigação das práticas concretas da música na sociedade, os jogos de linguagem que conectam a música com cultura e a vida. A compreensão musical implica não somente compreender o que é a música em geral, mas também a pluralidade dos seus usos – atividades, expressões, gestos, imagens – que implicam o conhecimento de outros aspectos da cultura.

A compreensão da música é uma manifestação de vida do homem. Como descrevê-la a alguém? Ora, é preciso antes de mais nada descrever a *música*. Depois se poderia descrever como os homens se comportam em relação a ela. Mas será que isto é tudo, o que seria necessário, ou teríamos também de lhe ensinar a compreender? Ora, ensinar-lhe a compreender é ensinar-lhe o que é compreensão num sentido *diferente* da explicação, que não ensina isso. E também, ensinar-lhe a compreender poesia e pintura pode fazer parte da explicação do que é a compreensão da música (VB 550).

A música é parte da nossa forma de vida bastante particular e nós reconhecemos nela o mesmo repertório de gestos através do qual nos entendemos. Por isso podemos considerar que a música é uma linguagem. A compreensão musical, assim como a compreensão da linguagem, está embutida em uma rede de jogos de linguagem. Sem o ambiente musical nenhuma compreensão não é possível, fora dele a música não tem parceiros de jogo e perde o seu significado. Se uma música deixa de ser tocada ela perde o seu significado como jogo, se volta a ser tocada adquire um novo significado relacionada a essa nova época. Um exemplo disso é a redescoberta da música de Bach, no século XIX, e da música barroca autêntica, tocada com instrumentos históricos, no século XX. Se deixamos de escutar uma música é porque achamos que ela não funciona mais para a nossa forma de vida. Não foi a música que mudou, e sim a nossa cultura. A música está enraizada na prática da vida.

Toda música remete – voluntária ou involuntariamente – à totalidade de exemplificações composicionais que surgiram antes dela, embora estas sejam únicas. A música remete a si próprio, e à cultura e ao momento específico em que ela surgiu. Isto compreende a "totalidade de formas de vida" – tudo que marca uma cultura – desde o clima, arquitetura, religião, arte, etc. Assim o caminho está livre para uma música que não está mais enraizadas nas linhas da tradição, uma música que não recorre aos modelos formais existentes e cujas estruturas harmônicas, tonais, sonoras etc. são renovadas por cada obra. Portanto uma música que pode ser considerada uma "perda de linguagem". As formas dessa música, no início da século XX, pareciam estar exauridas.

É notório que a música contemporânea se coloca de forma muito mais consciente nessas estruturas e processos, seja se abrindo para novos experimentos ou adaptando

técnicas composicionais do passado. Não é por acaso, que uma das características dessa música é compor "música sobre música", se voltar para si mesmo, fazer da música o seu próprio objeto. Como apontou Adorno, hoje a relação entre música e linguagem tornou-se mais crítica. Todos os jogos de linguagem estão mutuamente condicionados, expandem ou limitam os campos de expressão e têm um efeito crítico uns sobre os outros. A música contemporânea ampliou os labirintos da cidade (da linguagem) e iluminou novos aspectos da criação.

Um das conseqüências mais importantes da filosofia de Wittgenstein, conforme apontou Luhmann, foi mostrar a impossibilidade de descrever a arte a partir de um conceito de "essência" que possa ser claramente definido por um observador (LUHMANN 1995: 393). Luhmann define a arte como um sub-sistema do sistema social, constituído pela sociedade como um todo. É o próprio sistema artístico que estabelece as regras para definir e delimitar os seus domínios. A arte tem a possibilidade de se auto-definir – ou se auto-descrever – através de distinções inerentes às diferentes culturas e grupos sociais. A obra de arte se reproduz através de uma rede de interações e referências, que são tanto interiores quanto exteriores à obra. Essas interações apontam para a autonomia da arte e, ao mesmo tempo, vinculam a arte à sociedade. A auto-descrição é o que garante a identidade de uma "obra" musical, mesmo que esta seja interpretada de maneiras diferentes ou apresentada em situações diferentes. É a capacidade sistema artístico de se auto-descrever que permite, por exemplo, diferenciar a música "eletrônica" tocada nas baladas da música "electroacústica" tocada nas salas de concerto. A possibilidade de interpretação, que atualiza o significado da obra, é uma das características essenciais da música, que assegura a sua reprodução. A questão da compreensão musical emerge então de um espaço intertextual, no qual as diferentes obras e formas musicais se relacionam mutuamente. Esse espaço intertextual não se restringe apenas às referências interiores da obra nem ao sistema artístico, mas inclui também toda a rede de interações que conecta a arte aos demais sistemas da sociedade.

Para Wittgenstein, a arte tem uma relação íntima com a ética, porque é ao mesmo tempo um manifesto da vida feliz e, por outro lado, é a revelação que torna visível a vida feliz. Por isso os artistas têm algo a ensinar ao mundo, tanto através da sua arte quanto da pessoa do artista. O artista e sua obra são uma coisa só. Ou seja, a relação entre a vida e a obra é significativa. Beethoven era para Wittgenstein uma figura ideal. Por que? A sua vida foi caracterizada pelos problemas da audição, que culminaram na surdez completa em 1819. Isso não impediu que ele compusesse grandes obras como a *Missa Solemnis*, a *Nona Sinfonia*, os últimos quartetos de corda e as últimas sonatas de piano. Como aponta Gmür (2001: 203) a paixão, força de vontade, dedicação e persistência de Beethoven numa época adversa impressionaram Wittgenstein. Beethoven mostrou através da sua arte que é possível superar a adversidade da vida humana, porque ele conseguiu dar um sentido à produção artística na perspectiva da eternidade e do transcendental que consegue unificar a obra e a vida.

Referências

As obras de Wittgenstein são citadas de acordo com as usuais abreviaturas:

- BrB WITTGENSTEIN, L. Das Braune Buch. In: *Das Blaue Buch. Eine Philosophische Betrachtung (Das Braune Buch)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1980, 117-282.
- LC WITTGENSTEIN, L. *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. C. Barrett (ed.). Oxford: Basil Blackwell, 1970.
- LE WITTGENSTEIN, L. A Lecture on Ethics. *The Philosophical Review* Vol. 74, 1965.
- PU WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1982.
- TLP, TB WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-16. Philosophische Untersuchungen (= Werkausgabe Bd. 1)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1984.
- VB WITTGENSTEIN, L. Vermischte Bemerkungen. In: *Über Gewißheit (= Werkausgabe Bd. 8)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1980, 445-575.

CHAUVIRÉ, C. Comprendre la musique chez Wittgenstein. *Critique*, 42, 1159-1181, 1986.

CRARY, A. e READ, R. (eds.). *The New Wittgenstein*. London: Routledge, 2000.

DIAMOND, C. *The Realistic Spirit*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

EGGERS, K. *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*. Freiburg im Breisgau: Karl Alber, 2011.

GMÜR, F. *Ästhetik bei Wittgenstein: über Sagen und Zeigen*. Freiburg; München: Karl Alber, 2000.

LUHMANN, N. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

MONK, R. *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*. New York; London: Penguin Books, 1990.

RHEES, R. (ed.). *Ludwig Wittgenstein, Personal Recollections*. Totowa, N. J. : Rowman and Littlefield, 1981.

.....

Paulo C. Chagas é professor de composição da Universidade da Califórnia, Riverside (EUA). Compositor de reputação internacional, Chagas escreveu mais de 100 obras incluindo balés, óperas, teatro musical, multimídia, peças para orquestra, música de câmara, instalações, música eletrônica e digital. É convidado regularmente para participar de festivais internacionais na Europa, Rússia e Estados Unidos. Chagas é também pesquisador em teoria e tecnologia musical. Seus textos escritos em vários idiomas (português, inglês, alemão e francês), publicados em livros e revistas internacionais, refletem sobre questões de semiótica musical, filosofia e fenomenologia da música (Wittgenstein, Flusser), música eletroacústica e novas mídias digitais. Seu mais recente livro *Digital Composition: Von der Klangregie Elektronischer Musik zur intermedialen Ästhetik bei Paulo C. Chagas* foi publicado em 2012 na Alemanha. paulo.chagas@ucr.edu.