

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Educação

RÔMULO DOS SANTOS PAULINO

Wittgenstein na arte e na estética contemporâneas

São Paulo – SP

2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Educação

Rômulo dos Santos Paulino

Wittgenstein na arte e na estética contemporâneas

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade
de Educação da Universidade de São Paulo –
Programa de Pós-Graduação em Psicologia,
Educação e Linguagem

Orientadora

Prof.^a Dr.^a Rosa Iavelberg – USP

São Paulo – SP

2023

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTES
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA
FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Ficha elaborada pelo Sistema de Geração Automática a partir de dados fornecidos pelo(a) autor(a)
Bibliotecária da FE/USP: Nicolly Soares Leite - CRB-8/8204

d324w dos Santos Paulino, Rômulo
Wittgenstein na arte e na estética contemporâneas
/ Rômulo dos Santos Paulino; orientadora Rosa
Iavelberg. -- São Paulo, 2023.
103 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Educação, Linguagem e Psicologia) -- Faculdade de
Educação, Universidade de São Paulo, 2023.

1. Wittgenstein. 2. Arte. 3. Estética. 4.
Decolonialismo. I. Iavelberg, Rosa, orient. II.
Título.

Folha de avaliação

Rômulo SP. Wittgenstein na arte e na estética contemporâneas. Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovado em: ___/___/2023.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Rosa Iavelberg

Instituição: Universidade de São Paulo Julgamento: _____

Prof.^(a) Dr.^(a) _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Prof.^(a) Dr.^(a) _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Tenho de agradecer primeiramente a minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Rosa Iavelberg que, com sua dedicação, cuidado e paciência, tornou possível a materialização desse trabalho.

A CNPq/CAPES que no ano de 2021, ano tão difícil e tortuoso em todo mundo, me concedeu uma bolsa de estudos e sem ela não seria possível a construção desse trabalho.

A Prof.^a Dr.^a Cristiane Gottschalk que em suas aulas me apresentou o filósofo Wittgenstein e que tornou possível esse encontro.

Aos professores da FEUSP que marcaram minha formação intelectual e humana nos tempos da graduação: José Sérgio da Fonseca, Patrícia Dias Prado, Jaime Cordeiro.

Aos professores Marcos Ferreira e Rogério de Almeida que mantêm viva a chama da prática artística na FEUSP através do LAB-ARTE e a tod@s artistas que por lá passaram, estão e passarão.

A José Yoshitake pela cuidadosa revisão e conselhos acadêmicos.

A toda minha família, o alicerce de quem me tornei e a inspiração para minha perseverança.

Ao amigo e irmão Marciano Ventura que sempre segurou minha mão nos descaminhos da vida.

E a minha filha Nina Li, que em tempos tão difíceis e sombrios como os no decurso dessa tese, iluminou meu caminho com a força e a beleza de seu sorriso.

RESUMO

O intuito de nossa dissertação é destacar a importância das ideias do filósofo Ludwig Wittgenstein para as questões contemporâneas da arte e da estética. Para isso, além de destacarmos de sua biografia a prática de atividades artísticas, aproximamos nosso filósofo do “inventor” da arte contemporânea, Marcel Duchamp, para apontar algumas semelhanças entre suas ideias e pensamentos para assim entendermos por que ambos são tão influentes para as vanguardas artísticas das décadas de 1960, mais especificamente a Arte Conceitual. Essa influência se dá não apenas ao campo teórico, mas, também, na construção de objetos artísticos para três exemplos destacados: Joseph Kosuth, Mira Schendel e Eduardo Paolozzi. No campo das discussões estéticas, destacamos um conjunto de ideias desenvolvidas em aulas dadas por Wittgenstein na Universidade de Cambridge em 1938. As notas destas aulas e conversas são analisadas e destacamos algumas “lições” deixadas por Wittgenstein e consequente influência para estetas contemporâneos como Morris Weitz e Noël Carroll. Por fim, apontamos a vitalidade de seu pensamento e suas ideias em aproximações com as discussões atuais e emergentes do decolonialismo.

Palavras-chave: Wittgenstein; Arte; Estética.

ABSTRACT

The purpose of our dissertation is to highlight the importance of the philosopher Ludwig Wittgenstein's ideas for contemporary issues of art and aesthetics. For this, in addition to highlighting the practice of artistic activities in his biography, we brought our philosopher closer to the “inventor” of contemporary art, Marcel Duchamp, to point out some similarities between their ideas and thoughts so that we can understand why both are so influential for the avant-garde artistic expressions of the 1960s, more specifically Conceptual Art. This influence occurs not only in the theoretical field, but also in the construction of artistic objects for three outstanding examples: Joseph Kosuth, Mira Schendel and Eduardo Paolozzi. In the field of aesthetic discussions, we highlight a set of ideas developed in classes given by Wittgenstein at the University of Cambridge in 1938. The notes of these classes and conversations are analyzed and we highlight some “lessons” left by Wittgenstein and consequent influence for contemporary aesthetes such as Morris Weitz and Noël Carroll. Finally, we point out the vitality of his thought and ideas in approximations with current and emerging discussions of decolonialism.

Keywords: Wittgenstein; Art; Aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Entrada da casa onde Wittgenstein nasceu.	12
Figura 2: Wittgenstein quando garoto trabalhando em suas máquinas.	13
Figura 3: Wittgenstein com William Eccles na KFAS. Derbyshire, 1908.	14
Figura 4: Desenhos de hélice.	15
Figura 5: Helicóptero Fairey Rotodine. 1958.	15
Figura 6: Fotografia de sua cabana enviada para Russell.	17
Figura 7: Quarto de Wittgenstein na pensão em Trattenbach.	17
Figura 8: Wittgenstein e sua turma de alunos em Trattenbach.	18
Figura 9: Casa projetada por Wittgenstein e Paul Engelmann	19
Figura 10: Busto feito por Wittgenstein.	19
Figura 11: Sua cabana em Skjolden, na Noruega.	21
Figura 12: Sua cabana vista do lago.	22
Figura 13: Casa vista de frente.	24
Figura 14: Radiador projetado por Wittgenstein.	25
Figura 15: Fotografias do interior da casa.	26
Figura 16: Maçanetas projetadas por Wittgenstein.	27
Figura 17: Casa Steiner de Adolf Loos.	27
Figura 18: Busto esculpido por Wittgenstein.	30
Figura 19: Escultura feita por Drobil de Wittgenstein	30
Figura 20: Wittgenstein. Cambridge, 1929.	38
Figura 21: Wittgenstein lecionando em Cambridge por Jarman.	42
Figura 22: O jogo de xadrez. Marcel Duchamp. 1910.	63
Figura 23: Os jogadores de xadrez. Marcel Duchamp. 1911.	64
Figura 24: A roda de bicicleta. Marcel Duchamp.	65
Figura 25: O jogo das possibilidades: Duchamp X Wittgenstein, 2022.	67
Figura 26: Language is not transparent. Mel Bochner 1970.	71

Figura 27: A heap of language. Robert Smithson, 1966.	72
Figura 28: Leaning glass. Joseph Kosuth. 1965.....	74
Figura 29: “Uma e três cadeiras”. Joseph Kosuth.....	77
Figura 30: Proto-investigações. Joseph Kosuth.	78
Figura 31: Imagem da exposição em homenagem a Wittgenstein.	80
Figura 32: Sem título (Objetos gráficos).....	82
Figura 33: Sem título. “Monotipia”.....	83
Figura 34: Diários de Londres, 1966.....	84
Figura 35: Caderno 01.....	86
Figura 36: Da série “Cadernos”.	88
Figura 37: Wittgenstein at cassino. (1963).....	90
Figura 38: Wittgenstein the soldier (1965)	91
Figura 39: The tortured life of an influential modern philosopher the late Wittgenstein.	92
Figura 40: Wittgenstein por Derek Jarman	96

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1:.....	11
A ARTE NA VIDA DE WITTGENSTEIN	11
1.1 O menino que queria voar	13
1.2 Nas trincheiras da guerra e da filosofia.	15
1.3 A arquitetura.....	20
1.4 Uma escultura.....	29
CAPÍTULO 2:.....	32
A ESTÉTICA NA OBRA DE WITTGENSTEIN	32
2.1 A estética no Tractatus Logico-philosophicus	33
2.2 A Estética pós-Tractatus Logico-philosophicus.....	36
2.3 Uma aula de estética na Universidade de Cambridge	38
2.3.1 Primeira lição: As palavras e os gestos	43
2.3.2 Segunda lição: O antiessencialismo	45
2.3.3 Terceira lição: A estética não é científica	46
2.3.4 Quarta lição: Compreender as regras para melhor apreciar	48
2.3.5 Quinta lição: As formas de vida humana.	49
2.3.6 Sexta lição: Os jogos de linguagem	54
2.4 A influência de wittgenstein na estética contemporânea.....	54
CAPÍTULO 3:.....	61
INFLUÊNCIA DE WITTGENSTEIN NA ARTE CONTEMPORÂNEA	61
3.1 Marcel Duchamp e os ready-made.....	63
3.2 Arte Conceitual	68
3.3 Joseph Kosuth	73
3.4 Uma e três cadeiras (1965-66)	77
3.5 Proto-investigações (1967).....	78
3.6 Uma exposição para Wittgenstein.....	79
3.7 Conceitualismos	80

3.8 Mira Schendel	81
3.9 Mira Schendel e Wittgenstein	83
3.10 Os “cadernos”	85
3.11 Eduardo Paolozzi.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	97

CAPÍTULO 1: A ARTE NA VIDA DE WITTGENSTEIN

Wittgenstein cresceu num meio extraordinário. Passou sua infância e juventude numa família e numa casa que formaram um dos focos culturais da vida vienense nos anos entre 1895 e 1914, um dos mais férteis, originais e criativos períodos em artes, arquitetura, música, literatura e psicologia, bem como em filosofia. (JANIK; TOULMIN, 1991, p. 42)

Nas minhas atividades artísticas não tenho senão boas maneiras. (WITTGENSTEIN, 1980, p. 45)

Wittgenstein talvez seja o filósofo a quem mais a arte moderna prestou reverências. Em seu nome foram feitos concertos musicais, peças de teatro, filmes, romances, pinturas, esculturas, além de ser o mais citado nos manifestos de vanguardas e escritos de artistas.

Um filósofo que se tornou o personagem emblemático da conturbada virada do século XIX para o XX, mas que, mesmo estando no centro desse turbilhão, manteve seu modo de vida e sua obra orientados pela ética, em que a tão almejada fusão entre arte e vida se fez presente.

Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951) nasceu no berço da nova burguesia vienense do *fin de siècle*. Na Viena dos Habsburgo, o centro do maior império da Europa formado pelo aglomerado de diversas nações e culturas. A “cidade dos paradoxos” (JANIK; TOULMIN, 1991) que inspirou Mozart e Beethoven e que tinha o mais alto índice de suicídios do mundo. A cidade do “Danúbio Azul”, da valsa e seu ritmo alucinante de alegria, do sentimentalismo melancólico romântico e da loucura que enchiam os hospícios. Cidade do esplendor e da decadência, onde o esteticismo sensual e o erotismo conviviam ao lado do moralismo provinciano e do elitismo esnobe.

Foi ali, naquela época, quenessa cidade onde se deu início aos acontecimentos históricos que inauguraram a Era Moderna. Basta lembrar que o nazismo e a psicanálise aí nasceram. Ao mesmo tempo que o império decadente desabava, nascia uma outra cultura, na qual, como disse Schorske (1988), “todas as áreas do conhecimento humano estavam abandonando os vínculos com o passado” e o mundo vivia “num turbilhão de infinitas inovações.” (SCHORSKE, 1988, p. 30 e 31)

Wittgenstein era o caçula de uma das famílias mais ricas da Áustria. Sua casa, o *Palais Wittgenstein*, como era conhecida, foi um centro da excelência musical e artística de

sua época, decorada com pinturas de Klimt¹, Chavannes², esculturas de Rodin³ e onde o classicismo musical vienense em compositores como Brahms⁴ e Mahler⁵ era frequentemente executado por eles próprios.

Figura 1: Entrada da casa onde Wittgenstein nasceu.



Fonte: MONK, 1991.

A família Wittgenstein era uma verdadeira mecenas e apreciadora das artes de seu tempo. Além disso, tinham uma formação cultural disciplinar e determinada em música.

Seu pai, Karl Wittgenstein, foi um dos mais sagazes industriais de sua época. Fez fortuna com a indústria do aço em plena guerra. Ao mesmo tempo, era um mecenas da nova arte vienense representada pela “Secessão Vienense”⁶. Foi ele quem arcou com os custos da construção da sua sede, o *Musée de Secession*. A Secessão Vienense, diferente das outras vanguardas de seu tempo que não tinham onde expor, ele quis construir seu próprio museu em frente à sede palacial de seu maior adversário: a Academia de Artes, da qual eram dissidentes.

¹ Gustav Klimt (1862 – 1918) foi um pintor vienense e membro fundador do movimento de Secessão Vienense. Foi muito próximo da família Wittgenstein. Pintou o retrato de Marguerite para seu presente de casamento. Por várias vezes, foi beneficiado financeiramente pela família.

² Pierre Puvis de Chavannes (1824 – 1898) foi um pintor francês ligado à corrente impressionista.

³ Auguste Rodin (1840 – 1917) foi um escultor francês considerado uma das grandes influências para a escultura moderna.

⁴ Johannes Brahms (1833 – 1897) foi um compositor alemão dos mais importantes para o romantismo musical europeu do século XIX. Foi muito próximo da família Wittgenstein e um frequentador assíduo de seus saraus.

⁵ Gustav Mahler (1860 – 1911) foi um compositor austríaco ligado ao romantismo musical.

⁶ Secessão Vienense foi o movimento de um grupo de jovens artistas austríacos no final do século XIX que desejavam romper com as normas tradicionais das artes de sua época. Combatiam a arte decorativa.

Uma suntuosa construção de estilo assírio-egípcio que trazia no seu topo um globo de folhas de ferro folheadas a ouro que resplandecia nas tardes de verão (HOFMANN, 1996).

Seus biógrafos (MONK, 1991; WRIGHT, 1966) contam que Wittgenstein era uma criança tímida e sem nenhum talento precoce anunciado, que só começou a falar aos quatro anos de idade, mas demonstrava habilidade com práticas manuais. Era de um espírito um tanto inquieto e dado a atividades e invenções com máquinas. Chegou a construir um modelo de máquina de costura funcional com arames e palitos, que surpreendentemente funcionou e deixou todos de casa impressionados com sua destreza. Assim brotou a fama do garoto que gostava de máquinas. Isso agradava seu pai, pois, dentre os filhos, nenhum havia seguido sua carreira de engenheiro e homem de negócios, assim Wittgenstein parecia ser a esperança.

O contexto cultural no qual Wittgenstein viveu foi um dos mais clássicos e representativos do modo de vida “burguês aristocrático”. Sua formação cultural foi um tanto conservadora, mas ele manteve ideias avançadas sobre arte e estética bem distantes da reprodução desse conservadorismo.

Figura 2: Wittgenstein quando garoto trabalhando em suas máquinas.



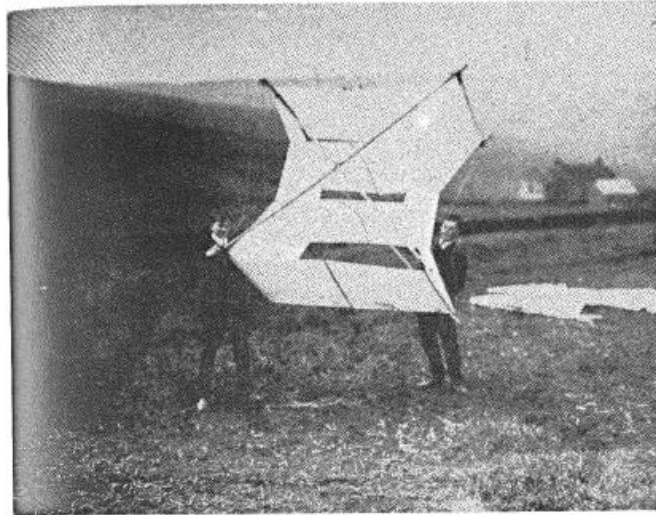
Fonte: WIJDEVELD, Paul. 1994.

1.1 O menino que queria voar

Depois de uma infância casta, educado por preceptores em casa até os 14 anos, foi mandado para a escola técnica de Linz, onde permaneceu de 1903 a 1906. Em Linz, continuou a pensar em máquinas e direcionou seus estudos para a engenharia.

Quando termina seus estudos básicos em Linz, decide estudar física com Boltzmann⁷ — notório em sua época por seus estudos em mecânica — mas, quando está de partida para encontrar-se com o mestre, este comete suicídio, mudando drasticamente em definitivo os planos de Wittgenstein, que decide então ir a Berlim.

Figura 3: Wittgenstein com William Eccles na KFAS. Derbyshire, 1908.



Fonte: MONK, Ray. 1991.

Em 1908, vai à Inglaterra realizar estudos na “*The Kite Flying Upper Atmosphere Station*” (KFAS) em Derbyshire. Lá, conhece William Eccles, com quem divide seus experimentos físicos e aeronáuticos. Juntos, desenharam, projetaram e construíram pipas experimentais para suas pesquisas em engenharia aeronáutica. Dedicava boa parte de seu tempo ao desenho matemático.

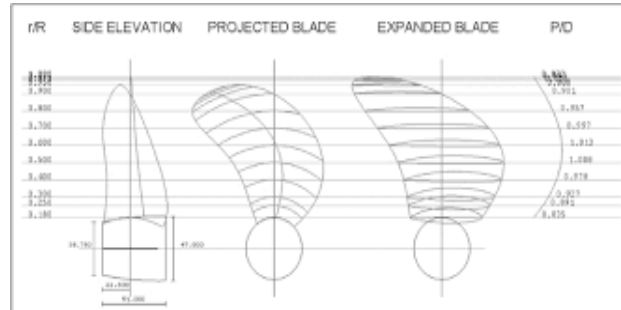
São reconhecidos hoje, graças à pesquisa de Susan Sterrett (2006), boa parte de seus projetos e desenhos e um trabalho acadêmico chamado “Aperfeiçoamento de hélices para máquinas aéreas.”

Segundo Ray Monk (1991), com apenas 18 anos, Wittgenstein tinha o sonho de pilotar um avião projetado por ele mesmo e para isso iniciou suas experiências em engenharia aeronáutica tentando construir um motor a jato para sua aeronave. Inventou e patenteou um novo motor aeronáutico empregando uma hélice de parafuso pneumático acionada por jatos de ponta. Seu motor empregava compressão de fluxo centrífugo e foi um precursor da turbina

⁷ Ludwig Eduard Boltzmann (1844 – 1906) foi um físico austríaco que estabeleceu as bases da física clássica estatística.

a gás de Frank Whittle⁸. Mais tarde, um tipo de helicóptero é desenvolvido com o mesmo sistema de propulsão que havia projetado.

Figura 4: Desenhos de hélice.



Fonte: STERRETT, Susan G. 2006.

Figura 5: Helicóptero Fairey Rotodine. 1958.



Fonte: Revista CULT. Ano VI. n.º 60.

Nessa época, estudando matemática para engenharia, começou a se interessar pelos fundamentos lógicos da matemática e, ao ler o livro de Bertrand Russell⁹ “*Principia Mathematica*”, entrou em estado de encanto e começou a investigá-lo avidamente.

Manteve-se ainda por mais dois anos no curso de engenharia aeronáutica até decidir definitivamente ir estudar com Russell em Cambridge.

⁸ Frank Whittle (1907 – 1996) foi um engenheiro e inventor britânico.

⁹ Bertrand Russell (1872 – 1970) foi um matemático, filósofo e ensaísta dos mais importantes do século XX. O grande mestre e iniciador de Wittgenstein na filosofia.

1.2 Nas trincheiras da guerra e da filosofia.

Em 1911, Wittgenstein ingressou no curso de filosofia em Cambridge, e iniciou sua dedicação aos estudos da filosofia da lógica. Ainda conseguia encontrar tempo para experimentos estéticos musicais e iniciou investigações referentes ao ritmo da música, no laboratório de Psicologia da Universidade. Havia confiado que o experimento arrojaria luzes sobre algumas questões estéticas que lhe interessavam (WRIGHT, 1966, p. 27). O trabalho procurava investigar o papel do ritmo na apreciação musical. O resultado foi que, em certas circunstâncias, os sujeitos ouviram uma acentuação em determinadas notas que na realidade não existiam. (MONK, 1991, p. 59).

Em Cambridge, iniciou sua busca para resolver as questões deixadas por Russell para aperfeiçoar a lógica.

O ambiente da Universidade o distraía, então resolveu isolar-se na Noruega, onde iniciou a construção de uma cabana para poder escrever em paz: “é o único lugar que conheço em que posso ter verdadeira tranquilidade.” (MALCOLM, 1986, p. 94). Sua primeira incursão na arquitetura se dá pelo laborioso trabalho de construir com os próprios braços o lugar de viver. Lá se isolou e gestou o *Tractatus Logico-Philosophicus* (TLP).

Logo estoura a I Guerra Mundial e Wittgenstein se alista como voluntário. Foi nas trincheiras da guerra que deu continuidade ao seu livro (MONK, 1991).

Serviu numa embarcação, na oficina de artilharia e lutou na frente de batalha. Foi feito prisioneiro pelos italianos e encarcerado num campo de concentração de guerra. Quando foi enfim libertado, trazia na mochila o manuscrito do que conhecemos hoje por TLP, sua única obra publicada em vida.

A experiência da guerra transformou Wittgenstein profundamente e uma das primeiras coisas que fez quando regressou foi desfazer-se de todo o seu dinheiro, uma imensa fortuna que recebera com a morte de seu pai em 1912. Wittgenstein doou parte de sua herança para artistas necessitados, entre eles, Rainer Maria Rilke¹⁰, Georg Trakl¹¹, Carl Dallago¹², Kokoschka¹³, entre outros, mesmo não conhecendo a obra de muitos deles.

¹⁰ Rainer Maria Rilke (1875 – 1926) foi um poeta alemão. Trabalhou como secretário de Rodin.

¹¹ Georg Trakl (1887 – 1914) foi um poeta austríaco associado ao expressionismo do início do século XX.

¹² Carl Dallago (1869 – 1949) foi um filósofo e escritor austríaco crítico ferrenho da burguesia e do fascismo italiano.

¹³ Oskar Kokoschka (1886 – 1980) foi um pintor e escritor austríaco ligado ao expressionismo.

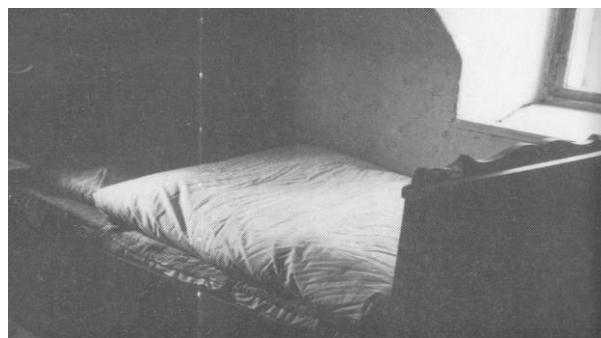
Figura 6: Fotografia de sua cabana enviada para Russell.



Fonte: MONK, 1991.

A partir desse momento, uma grande simplicidade foi a característica de sua vida. Vestia-se despreocupadamente e uma cama, uma mesa e algumas cadeiras constituíam todo o seu mobiliário por onde passou.

Figura 7: Quarto de Wittgenstein na pensão em Trattenbach.



Fonte: MONK, 1991.

Imbuído de um novo dever ético e certo de abandonar o modo de vida que levava, decide dar aulas para crianças pobres dos vilarejos destruídos pela guerra. Sua irmã, Margaret,

novamente o apoia e o incentiva, apresentando-o pessoalmente aos líderes da reforma escolar pela qual passava a Áustria: Otto Glöckel¹⁴ e Karl Bühler¹⁵.

Wittgenstein manteve-se no magistério por seis anos. Por onde passou, sempre manteve uma vida simples, reclusa e de poucos amigos. Era um professor ativo e entusiasmado, mas também exigente e severo.

Para Gottschalk (2012), Moreno (1986) e Bartley III (1987), a experiência de Wittgenstein como Pedagogo foi em muito responsável pela transformação em sua filosofia, uma verdadeira quebra de paradigma em seu pensamento estava em processo, convivendo com uma multiplicidade de formas vivas da língua nos seus usos. “A experiência docente gerou uma nova concepção filosófica.” (GOTTSCHALK, 2012, p. 52).

Depois trabalhou como jardineiro em um monastério em Hütterldorf, onde considerou a possibilidade de tornar-se monge, mas foi desestimulado pelos padres.

Figura 8: Wittgenstein e sua turma de alunos em Trattenbach.



Fonte: MONK, 1991.

Com a morte da mãe em 1926, uma melancolia se apossa de Wittgenstein novamente. Sua irmã, Margaret, oferece-lhe uma oportunidade de trabalhar em algo que o interessasse

¹⁴ Otto Glöckel (1874 – 1935) foi ministro da educação da Áustria entre 1919 e 1920. Era membro do Partido Social Democrata Austríaco.

¹⁵ Karl Bühler (1879 – 1963) foi filósofo, pedagogo e linguista. Uma de suas obras mais conhecidas deve ser “A teoria da linguagem” de 1934. Foi um dos principais mentores intelectuais da reforma educacional da Áustria depois da Primeira Guerra Mundial.

verdadeiramente. Oferece-lhe um trabalho em um projeto de arquitetura junto a Paul Engelmann¹⁶ na construção de sua casa.

Apesar de nunca ter estudado arquitetura, tomou frente no projeto. Desenhou as janelas, portas, aquecedores e fechaduras da casa.

Figura 9: Casa projetada por Wittgenstein e Paul Engelmann



Fonte: MONK, Ray. 1991.

Na mesma época, conheceu Marguerite, por quem se apaixonou e a quem dedicou um trabalho em escultura. Marguerite serviu de modelo para um busto que esculpiu nos estúdios de Drobil¹⁷ e que foi deixado na mesma casa que construía.

Por fim, retornou a Cambridge como aluno especial e já era reconhecido como uma lenda viva. Recebeu o doutorado e começou a dar aulas na Universidade.

Figura 10: Busto feito por Wittgenstein.



Fonte: MONK, Ray. 1991.

¹⁶ Paul Engelmann foi um arquiteto e filósofo vienense que conheceu Wittgenstein no curso de formação militar de preparação para a guerra, em 1916. Mantiveram um intenso debate e uma grande amizade. Suas anotações e correspondências com Wittgenstein foram publicadas em 1970 sob o título “Ludwig Wittgenstein. Cartas e encontros” e que apreciamos para nossa pesquisa.

¹⁷ Michael Drobil (1877 – 1958) foi um escultor e escritor austríaco ligado à Secessão Vienense. Dedicou um de seus livros, “Falando ao vazio”, ao filósofo Wittgenstein.

Como já dito, esta breve narrativa de parte da história de Wittgenstein tem o objetivo de elencar e demonstrar como foram diversas suas práticas com a arte e como houve um interesse aguçado por experiências plásticas em sua vida.

O conhecimento, para Wittgenstein, estava intimamente relacionado com o fazer. É muito significativo que seus primeiros estudos versaram sobre ciência técnica. Possuía um conhecimento de matemática e física que derivava, não de uma vasta leitura, mas sim de uma familiaridade ativa com as técnicas matemáticas e experimentais. Seus muitos interesses artísticos tinham o mesmo caráter ativo e vivo. Podia desenhar uma casa, fazer uma escultura ou dirigir uma orquestra. Mesmo que nunca houvesse alcançado a mestria em nenhum desses campos, não era um diletante. Toda manifestação de seu espírito multidimensional surgia do mesmo franco impulso de criação. (WRIGHT, 1966, p. 37).

A seguir, destacamos suas experiências com a arquitetura e uma escultura para nos aproximarmos mais dessa verve artística de nosso filósofo.

1.3 A 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 dela se espera). (WITTGENSTEIN, 1980, p. 33)

A arquitetura é um gesto. Nem todo movimento intencional do corpo humano é um gesto. Nem tão pouco se concebem em arquitetura todos os edifícios construídos de um propósito. (WITTGENSTEIN, 1980, p. 68).

A arquitetura parece ter sido a linguagem artística com a qual Wittgenstein mais dialogou depois da música e em que melhor exercitou seu pensamento, depois da filosofia.

Uma cabana

Podemos considerar que a primeira incursão de Wittgenstein na arquitetura aconteceu às vésperas da Primeira Guerra Mundial, quando se isolou na Noruega para escrever e lá construiu sua cabana.

Para lá, Wittgenstein retornou várias outras vezes, era seu refúgio e um lugar dedicado ao pensamento e à solidão. O gesto de abandonar o mundo e se retirar em busca de paz e

solidão para levar a cabo uma tarefa extraordinária é frequente na história de vida de intelectuais e artistas, de Heidegger¹⁸ a Jack Kerouac¹⁹.

Figura 11: Sua cabana em Skjolden, na Noruega.



Fonte: MONK. 1991.

A cabana, para muitos arquitetos, é a origem e o fundamento da arquitetura, pois representa em escala reduzida todos os problemas arquitetônicos. Para Le Corbusier²⁰, o fato arquitetônico obedece a um “instinto humano” que põe em função sua escala em harmonia com o espaço. Entre as artes é a que melhor aproxima ética de estética.

Seu gosto pela solidão na natureza não deve ser entendido como um fato puramente anedótico, uma extravagância, mas sim, que responde a uma antiga tradição cultural. (PUELLES, ----, p. 93)

Essa tradição cultural prezava que a solidão era indispensável para o nascimento do pensamento autêntico e que só o ambiente rural próximo à natureza poderia propiciar a claridade vital necessária. Há no fato um aspecto moral e espiritual típico de um romantismo que recuperava a paisagem e a forma de vida natural e o abandono da sociedade decadente.

¹⁸ Martin Heidegger (1889 – 1976) foi filósofo, escritor, professor e reitor alemão. Representante da filosofia hermenêutica, mas que também contribuiu para a fenomenologia e para o existencialismo. Sua obra mais renomada é “Ser e tempo” de 1927.

¹⁹ Jack Kerouac (1922 – 1969) foi um escritor norte-americano expoente da geração beat, autor de “On the road”.

²⁰ Le Corbusier (1887 – 1965) foi arquiteto, urbanista, escultor e pintor. Considerado um dos arquitetos mais importantes do século XX.

Não temos muitos registros desse feito, mas o pouco que temos nos aponta que, desde a escolha do lugar para sua construção até a madeira recolhida na floresta, tudo foi feito com esmero. Wittgenstein montou ali uma oficina de marcenaria improvisada e contou com a ajuda de aldeões da região. Vê-se na localidade escolhida um gesto grandioso que a imponência da construção inspira. No alto de uma montanha, à beira de um precipício, num lugar isolado, acessível somente de barco, tinha sua entrada de frente ao enorme lago, o que propiciava uma vista maravilhosa que segundo, Puelles (2002), lembrava em muito as paisagens retratadas por pintores do romantismo europeu.

É possível imaginar a maravilhosa paisagem que enchia os olhos de nosso filósofo nos fins de tardes.

Figura 12: Sua cabana vista do lago.



Fonte: MONK, 1991.

Um projeto pedagógico de arquitetura para crianças

Como sabemos, depois da guerra, Wittgenstein renegou toda herança da fortuna da família e decidiu ser professor de crianças nos pobres vilarejos da Áustria pós-guerra.

Essa decisão foi amplamente apoiada por uma de suas irmãs que na época possuía e dirigia uma escola na capital. Foi ela também que o apresentou pessoalmente para Otto Glockel e Karl Buhler, os líderes da reforma educacional pela qual passava a Áustria na época.

Porém, para tornar-se professor, Wittgenstein teria de passar pelo curso preparatório na Escola de Formação de Professores Primários em Viena, que exigia alguns anos de estudos

para ocupar o cargo. Wittgenstein foi submetido a alguns meses de preparação, dado o calibre de sua inteligência, ficando na instituição de setembro de 1919 a julho de 1920.

Entre suas diversas contribuições, tanto para a reforma educacional, quanto para as crianças dos vilarejos, está um projeto pedagógico do ensino de arquitetura para crianças.

Wittgenstein realizou o que podemos chamar hoje de projeto pedagógico. Segundo Bartley III (1987), nosso filósofo planejou, organizou e executou uma excursão escolar para Viena com o intuito de observarem e pesquisarem a arquitetura da cidade.

Para tanto, preparou as crianças anteriormente com aulas e exercícios de desenho de estruturas, colunas e estilos arquitetônicos (barroco, gótico, clássico etc.). Como esta prática era prescrita e incentivada pelas novas teorias pedagógicas da reforma educacional, Wittgenstein conseguiu tanto o apoio institucional escolar quanto de sua irmã, que disponibilizou sua escola para hospedagem das crianças na cidade.

Em campo no passeio pela cidade, Wittgenstein orientava e dirigia a turma dando informações sobre os edifícios, fazia perguntas e lançava desafios para as crianças, provocando a participação de todos. Também visitaram o Museu Técnico de Viena para observarem as máquinas, onde Wittgenstein exigia a identificação e descrição de seus funcionamentos.

Essa pitoresca curiosidade nos revela e assinala sua paixão pela arquitetura e uma prática pedagógica um tanto moderna do ensino de artes.

Em tudo que ensinava, Wittgenstein procurava despertar nas crianças a mesma curiosidade e o mesmo espírito inquiridor que ele próprio aplicava a tudo que o interessava. (MONK, 1991, p.185)

Uma casa

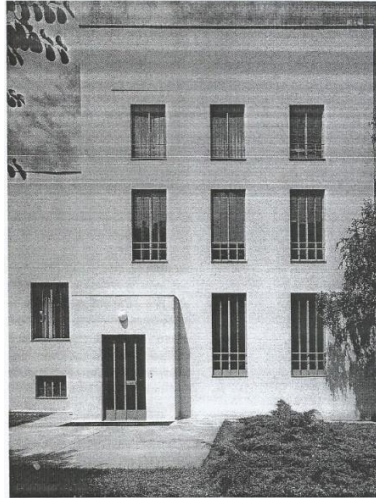
Sua mais proeminente incursão na arquitetura ocorreu em 1926, quando Wittgenstein aceita o trabalho da construção de uma mansão para sua irmã e ocupa-se desse projeto por dois anos junto a Paul Engelmann.

Wittgenstein conheceu Paul Engelmann no curso de formação militar na escola de oficiais de artilharia no outono de 1916, em Olmütz. Engelmann era arquiteto e filósofo, foi aluno de Adolf Loos²¹ e secretário particular de Karl Kraus²² por algum tempo.

²¹ Adolf Loos (1870 – 1933) foi um arquiteto austríaco influente por suas teorias, autor do livro “O ornamento é crime”.

²² Karl Kraus (1874 – 1936) foi um dramaturgo, jornalista, poeta e ensaísta austríaco considerado um dos maiores autores satíricos de língua alemã do século XX. Fundador e único editor da influente revista “Die Fackel” (A tocha).

Figura 13: Casa vista de frente.



Fonte: WIJDEVELD, Paul. 1994.

Segundo Ray Monk (1991), o esforço de sua irmã Margaret foi-lhe oferecer um trabalho como uma “terapia ocupacional”, procurando reintegrá-lo ao mundo, mas também como uma oportunidade de colocar em prática suas concepções bem arraigadas de estética e arquitetura.

[...] a construção da casa foi saudável para Wittgenstein, esse tempo de arquiteto lhe preparou psicologicamente, se não de outra maneira, para sua eventual decisão de voltar à filosofia e a Cambridge em janeiro de 1929. (BARTLEY III, 1987, p. 141).

É importante salientar que Wittgenstein acabara de sair de uma guerra das mais destruidoras que a humanidade jamais havia visto; além de outros fatores, como a publicação interrompida de sua obra (TLP), à qual dedicara uma boa parte de sua vida e que o levara à beira da loucura; o fracasso na experiência como professor de crianças e a morte do pai, da mãe, do melhor amigo, Pinsent, e o suicídio de mais um de seus irmãos. Encontrava-se um tanto perplexo com o mundo e só se entregaria a um trabalho de tamanha envergadura, como de arquiteto, se tivesse algo a mostrar com ele. Assim se dedicou profundamente ao projeto da casa, como se procurasse na arte algo que não conseguira dizer na filosofia. Para ele, o trabalho era uma atividade intelectual e não um mero divertimento.

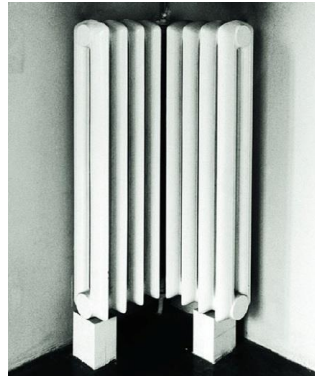
Embora nunca tenha estudado arquitetura, Wittgenstein se apossou de todo o projeto da casa e, como afirma Engelmann:

Daí em diante o arquiteto foi ele, não eu, e embora o projeto dos alicerces estivesse pronto quando se juntou a mim, considero o resultado final uma realização sua, não minha. (MONK, 1991, p. 219).

Segundo William W. Bartley III (1987), Wittgenstein foi o responsável por introduzir certas características de engenharia — parte do sistema elétrico e o sistema de calefação. Sua contribuição mais original foi a de delinear o interior da casa desenhando portas, janelas, fechaduras, travas e radiadores. Ray Monk ressalta que

[...] esses detalhes não são tão secundários quanto pode parecer à primeira vista, pois são precisamente eles que conferem uma beleza distintiva a uma casa que seria de outra forma bastante comum, e até mesmo feia. (MONK, 1991, p. 220).

Figura 14: Radiador projetado por Wittgenstein.



Fonte: MONK, Ray. 1991

De tal interior, se disse também: “O interior é único na história da arquitetura do século XX. Está tudo pensado. Nada foi copiado”. (BARTLEY III, 1987, p. 141)

A casa de *Stonborough*, como era conhecida, tem uma aparência monumental e alcança um equilíbrio amenizado pelas proporções internas graciosas desenhadas por Wittgenstein.

O edifício é obra sua nos menores detalhes e revela em alto grau o caráter de seu criador. Está desprovida de todo adorno e selada por uma severa exatidão na medida e na proporção. Sua beleza é de mesma natureza simples e estática do TLP. Não creio que se possa atribuir o edifício a nenhum estilo definido. Mas os tetos horizontais e os materiais empregados — concreto, vidro e aço — trazem à mente do contemplador a recordação da arquitetura tipicamente moderna. (WRIGHT, 1966, p. 30).

Segundo Christiane Chauviré (1991), a casa é uma tentativa de — após dar as costas à Metafísica — ainda poder dizer algo pela ação artística, chegando mesmo a afirmar que a criação artística arquitetônica de Wittgenstein era, num certo sentido, mais eloquente que sua filosofia. Ali tudo é ao mesmo tempo belo e funcional.

[...] a que ponto eram éticos e estéticos os radiadores de Wittgenstein, concebidos com precisão quase milimétrica e de linhas puríssimas; eram por si mesmos todo um manifesto estético. (CHAUVIRÉ, 1991, p. 70).

Figura 15: Fotografias do interior da casa.



Fonte: MONK, Ray. 1991.

Para Ray Monk (1991, p. 221), “as qualidades de clareza, rigor e precisão que a caracterizam são de fato aquelas que se buscam num sistema de lógica, não num lugar para morar.” Sua irmã chegou a qualificá-la uma casa de “corporificação lógica”.

Tapetes, lustres e cortinas foram estritamente rejeitados: o piso era de pedra escura polida, a parede e o forro haviam sido pintados de ocre-claro; as partes metálicas das janelas, maçanetas e radiadores permaneceram sem pintura; e as salas e quartos eram iluminados unicamente com lâmpadas. (MONK, 1991, p. 221).

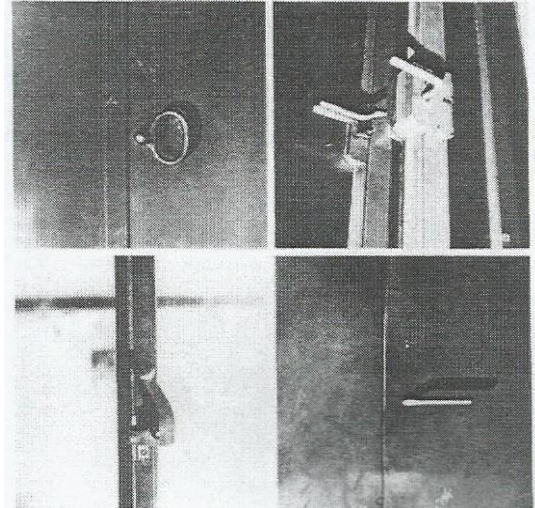
É incontestável a influência de Adolf Loos sobre o trabalho arquitetônico de Wittgenstein. Este já havia expressado literalmente sua influência intelectual pelo arquiteto. Admirava o aspecto ético do trabalho de Loos. Wittgenstein o conheceu em 1914, em Viena, quando na época negociava a doação de sua fortuna aos artistas vienenses necessitados (MONK, 1991).

Segundo Alonso Puelles (2002):

Em seu aspecto exterior, a casa segue fielmente a obra do mestre de Engelmann, o grande arquiteto Adolf Loos, como põe em manifesto uma comparação com alguma outra obra de Loos, como a casa Steiner, por exemplo, em Viena construída em 1910. (p. 89)

Adolf Loos era um arquiteto e teórico já polêmico e conhecido na Europa. Seu funcionalismo irá influenciar a Escola Bauhaus²³. Ficou muito conhecido por um de seus textos, “O ornamento é crime”, no qual expõe suas ideias sobre o tema.

Figura 16: Maçanetas projetadas por Wittgenstein.



Fonte: WIJDEVELD, Paul. 1994.

Figura 17: Casa Steiner de Adolf Loos.



Fonte: MONK, 1991.

Para Argan (1992), Adolf Loos antecipa as premissas modernas que se anunciariam de racionalidade, funcionalismo e simplicidade. O paradigma para os artistas da época está contido nas preocupações de Loos: arte pura ou função social? Fica explícito o caráter ético de seu posicionamento.

²³ Escola Bauhaus: escola de artes alemã que marcou o modernismo na arquitetura e no design. Procuravam fundir arte, artesanato e design.

A sociedade, declara Loos, não precisa de arquitetura, mas de moradia. Enquanto faltarem moradias, é imoral gastar dinheiro para transformar as moradias em arquitetura. Ele condena a originalidade inventiva, apenas as invenções técnicas podem determinar modificações nas formas construtivas; denuncia o ornamento como crime porque pesa na economia da construção; nega a arquitetura porque, se não atende as necessidades práticas, é imoral e, se atende, não é arte. Como arquiteto segue os princípios. Elimina a ornamentação, deduz a forma a partir da formulação rigorosa da questão funcional. Mais do que a técnica, o cerne de seu discurso é a economia, que é não só a economia dos gastos supérfluos, mas também emprego racional do espaço. (ARGAN, 1992, p. 222)

Adolf Loos decidiu eliminar todo ornamento de sua arquitetura e design. Seus prédios não tinham as fachadas repletas de decoração tão presentes na arquitetura daquela cidade que obedecia a uma lógica da extravagância, com prédios e residências que mais pareciam palácios. A simplicidade e a funcionalidade eram seus princípios. Os ornamentos tornaram-se um fim em si mesmo do embelezamento.

Daí sua contraposição à vanguarda artística da Secessão Vienense liderada por Klimt, pois, mesmo que tenham se levantado contra a tradição formalista da Academia Imperial, mantinham-se bem adaptados ao *status quo* e seus arquitetos aderiram ao ornamento. Mesmo em seus quadros, Klimt ornava a ouro e prata suas telas.

Loos não era doutrinário, nem ataca a ornamentação como tal, portanto acreditava que ela podia ser aceitável desde que se relacionasse organicamente com a vida cultural. Seu ataque foi desfechado antes contra o fetiche da ornamentação, tanto entre as classes abastadas de Viena, quanto entre os representantes rebeldes da “nova arte”. (JANIK; TOULMIN, 1991, p. 105)

Para Loos, o funcionamento de um objeto ou estrutura responde à função que exercerá na sociedade e está ligada ao contexto em que se encontra, seu uso depende da cultura a que atende. A forma dos objetos para uso obedecem as exigências da vida social.

Talvez essa tenha sido uma das características que tanto fascinaram Wittgenstein dentre as ideias de Loos, ao ponto de mobilizá-lo para um empreendimento arquitetônico.

Mais tarde, ao que se sabe, com a ascensão nazista, Margaret fugiu para New York e a casa ficou abandonada. Em 1945, com a ocupação de Viena pelos russos, a casa foi usada como caserna para os soldados e de estábulo para seus cavalos (MONK, 1991).

Sua irmã só consegue voltar a habitá-la em 1947 e permanece ali até sua morte em 1958. A casa passa então para seu filho, Thomas Stonborough, que em 1971 a vende a uma construtora que pretendia demoli-la para a construção de um hotel, mas Bernard Leitner, responsável pela mais importante cobertura de documentos e fotografias da casa, junto à revista ArtForum, mobilizaram um grupo de arquitetos, historiadores da arte e filósofos de todo o mundo para impedir o empreendimento. Foi quando a embaixada da Bulgária em Viena a comprou e transformou a casa numa instituição cultural.

Em toda grande arte há um animal SELVAGEM: domesticado. Tal não acontece com Mendelssohn, por exemplo. Toda grande arte tem como pano de fundo os impulsos primitivos do homem. Eles não constituem a melodia (como acontece possivelmente em Wagner, mas são o que confere à melodia sua profundidade e vigor). Nesse sentido pode chamar-se a Mendelssohn um artista “reprodutivo”.

No mesmo sentido: a casa que mandei edificar para Gretl²⁴ é o produto de um ouvido incontestavelmente sensível e de uma boa educação, uma expressão de elevado discernimento (de uma cultura, etc.). Mas falta a vida primordial, a vida selvagem que luta por se manifestar. Assim poderiam dizer que não é saudável (Kierkegaard). (planta de estufa). (WITTGENSTEIN, 1980, p. 62)

1.4 Uma escultura

Wittgenstein conheceu Michael Drobil (1877 – 1958) quando eram prisioneiros de guerra na Itália e com ele pôde conviver na mais dura situação durante um bom tempo. Depois voltou a reencontrá-lo no círculo de amigos de sua irmã que pertenciam à secessão vienense. Wittgenstein tornou-se amigo de Drobil e visitou seu estúdio algumas vezes. Numa ocasião quiz arriscar produzir uma escultura e tomou como modelo uma jovem chamada Marguerite de Chambrier. Ela era uma garota de família rica, amante de artes, por quem, ao que tudo indica, Wittgenstein se apaixonou.

Quando o busto ficou pronto, Wittgenstein deu-o de presente a Gretl para que o colocasse em sua nova casa, um local mais que apropriado, pois “esteticamente é como se fosse parte da casa.” (MONK, 1991, p. 223)

Segundo Ray Monk (1991), o busto não pretende ser um retrato fiel de Marguerite, não era propriamente a expressão dela, mas uma que o próprio Wittgenstein idealizava. Wittgenstein realizou uma moldura de gesso que representou com realismo, mesmo que de forma estilizada, o rosto de sua amada.

²⁴ Gretl é diminutivo carinhoso de Margaret, assim Wittgenstein chamava sua irmã.

Figura 18: Busto esculpido por Wittgenstein.

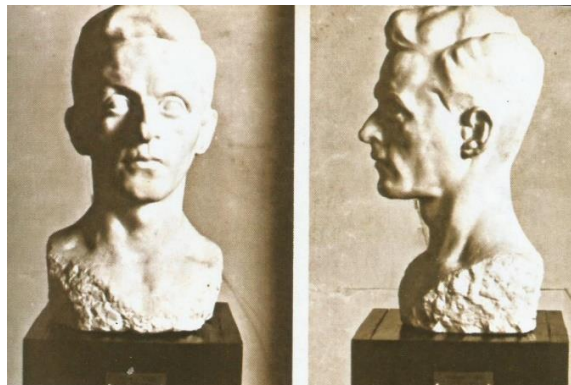


Fonte: MONK, Ray. 1991.

A face tem a mesma beleza acabada e repousada que se apresenta nas esculturas gregas do período clássico e que parece haver sido o ideal de Wittgenstein e a perfeição e elegância de sua obra acabada. (WRIGHT, 1966, p. 30)

Alonso Puelles (2002) intitula a obra como “cabeça de mulher jovem” e afirma que é uma tentativa de corrigir as deficiências de “mulher patinadora” de Drobil.

Figura 19: Escultura feita por Drobil de Wittgenstein



Fonte: Revista CULT. Ano VI. Nº 60.

Wittgenstein não considerava seu busto mais do que uma simplificação da obra de Drobil, não se via como uma personalidade criativa, mas sim reprodutiva, como fica claro nesta nota de seus diários de 1931, que nos revela muito mais de sua produção filosófica que de sua escultura.

[...] creio que há alguma verdade na minha ideia de que de fato apenas penso reprodutivamente. Não creio ter alguma vez inventado uma linha de pensamento, tirei-a sempre de outra pessoa qualquer. Simplesmente me

proveitei logo dela com entusiasmo para o meu trabalho de clarificação. Foi assim que me influenciaram Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Frege, Russell, Kraus, Loos, Weininger, Spengler e Sraffa. Poderá considerar-se o caso de Breuer e de Freud como um exemplo de produtividade judia? – O que invento são novas comparações.

Na altura que modeliei a cabeça para Drobil o estímulo era também, essencialmente, um trabalho de Drobil, e a minha contribuição, de novo, a clarificação. O que julgo essencial é levar a cabo, com CORAGEM, o trabalho de clarificação: caso contrário, ele transforma-se apenas num jogo inteligente. [...] É típico de o espírito judeu compreender a obra de alguém melhor do que a própria pessoa. (WITTGENSTEIN, 1980, p. 36-37)

CAPÍTULO 2: A ESTÉTICA NA OBRA DE WITTGENSTEIN

A estética é um tema da filosofia tão antigo quanto a própria filosofia. Na antiguidade grega, esteve ligado ao bem e ao verdadeiro e desde Platão e Aristóteles a arte poética ofereceu as regras para cada ofício seguir. O belo era o ideal tratado como norma que deveria guiar os artistas e poetas, como um objetivo universal de harmonia.

Um tema complexo e importante para o pensamento ocidental europeu e que sempre foi tratado com mesmo valor que a ética, a política e a metafísica pelos principais filósofos e pensadores de nossa história, da antiguidade grega até os dias de hoje: Hegel, Schopenhauer, Marx, Bergson, Kant, Freud etc.

Mas o termo, estética, foi cunhado só no século XVIII por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762), e significa também uma mudança radical na forma de pensar a questão. O termo vem do grego *aisthētiké* e significa “conhecimento sensorial, experiência sensível, sensibilidade.” Portanto, a estética se refere ao corpo como um todo, “toda região da percepção e de sensação humana”, sendo as Belas Artes apenas uma das formas de nosso corpo perceber o mundo esteticamente. A estética trata da sensibilidade, da percepção, dos afetos, do sensorial, da dimensão palpável do humano. Indo contra a corrente da filosofia predominante até então, a das ideias, da razão, do mental. (CHAUÍ, 2003)

A estética, portanto, aponta para uma virada criativa em relação ao corpo, mas com pretensões também intelectuais. Como diz Terry Eagleton (1993), a estética surge como uma “rebelião do corpo contra a tirania das teorias”, em que a sensação trava um embate com a razão, mesmo que a pretensão de Baumgarten fosse — ao destacar essa nova disciplina filosófica — tentar criar, ou iniciar a criação, de uma “ciência da sensibilidade” clara e eficiente como toda ciência podendo tornar-se mesmo uma parente próxima da lógica.

Desde o iluminismo em diante, muita atenção foi dada ao tema, encontrando um estatuto elevado no pensamento europeu e estando centrado na busca por uma explicação sobre o Belo.

O que constatamos é que Wittgenstein considera a estética nesse amplo conceito, tendo raríssimas referências às Belas Artes, quando aborda a questão. Wittgenstein restitui a discussão estética para o campo dos acontecimentos e gestos cotidianos humanos, como tomar um bom café ou ir ao alfaiate.

Como veremos, num primeiro momento, suas ideias sobre estética estão mais ligadas a uma tradição do idealismo transcendental no pensamento alemão e, no seu segundo momento,

num envolvimento com a linguagem e a teoria do conhecimento, havendo, assim, num mesmo autor, duas concepções distintas do mesmo tema.

Wittgenstein não pretendia de forma alguma criar qualquer tipo de teoria sobre a arte ou a estética. Suas abordagens ao tema são poucas e estão espalhadas em suas obras e diários, tornando um verdadeiro quebra-cabeças tentar reuni-las.

Temos por exceção as anotações de aula de seus alunos, que apresentamos destacadamente nesse capítulo. Optando por iniciar deste modo nossos passos para o entendimento de um tema tão espinhoso na obra de um filósofo tão complicado, as aulas parecem apresentar suas ideias de maneira menos formal.

Cabe agora um panorama dos dois momentos em que a estética é tratada em sua filosofia.

2.1 A estética no Tractatus Logico-philosophicus

Para que possamos compreender minimamente o contexto no qual Wittgenstein escreve sua primeira e única obra em vida, o *Tractatus Logico-Philosophicus* (TLP), se faz necessário regressarmos no tempo, até a época em que Russell estava às vésperas de publicar “Os princípios da matemática” (1910)²⁵. Num certo momento, se depara com o segundo volume da obra de Frege²⁶, “Fundamentos da Aritmética” e, diante da leitura deste, percebe uma grande contradição na teoria que pretendia publicar. Para resolver esse embaraço, cria às pressas, antes da impressão do seu livro, a Teoria dos Tipos como um modo de evitar tal contradição. Ainda insatisfeito com o remendo, Russell termina o segundo volume de sua obra lançando um desafio aos leitores e estudiosos do tema:

Qual seria a solução completa dessa dificuldade eu não logrei descobrir, entretanto, como ela afeta os próprios fundamentos do raciocínio, eu diligentemente recomendo seu estudo a todos que se interessam por lógica. (MONK, 1991, p. 45)

²⁵ Bertrand Russell (1872 – 1970). Figura ao lado de Aristóteles e Frege como um dos mais importantes lógicos de todos os tempos. Seu trabalho, escrito em parceria com Alfred N. Whitehead, tentou criar os fundamentos da matemática com base na lógica. O *Principia Mathematica* é uma obra em três volumes escritos entre 1910 e 1913. Ela foi de enorme influência para a lógica moderna, mas traz em si fragilidades e apresenta soluções forçadas e artificiais para a questão. No fim de sua vida, Russell tornou-se um ícone emblemático da luta pacifista e antinuclear (DOXIADIS; PAPADIMITRIOU, 2010).

²⁶ Gottlob Frege (1848 – 1925). Matemático e professor da Universidade de Jena. É considerado o pai da lógica moderna, pois seu trabalho procurou afastar-se da lógica aristotélica até então preponderante. Propunha, em seus enunciados, a noção de variável e aplicou seus fundamentos à matemática procurando demonstrar que esta é apenas um ramo da lógica (DOXIADIS; PAPADIMITRIOU, 2010).

Em seus estudos de engenharia, Wittgenstein se depara com o chamado e resolve pôr à prova seu talento e gênio. Passa então a estudar avidamente os livros de Frege e Russell e esboça uma tentativa de solução do problema. No verão de 1911, já tinha seu plano para um livro de argumentação filosófica. Esse esboço é mostrado mais tarde para Frege, que o orienta a ir estudar com Russell.

Resolve ir estudar em Cambridge e lá aproxima-se do mestre que percebe seu ímpeto e sua genialidade. Assim tem início a saga de nosso futuro filósofo que em 1912 entra para o *Trinity College* tendo Russell como orientador. Empenha-se em encontrar a solução para o paradoxo da Teoria dos Tipos e encontra a solução com uma Teoria do Simbolismo.

Wittgenstein com 24 anos era apenas um bacharel e acabara de superar seu mestre. Este tinha por convicção que os próximos grandes passos da filosofia seriam dados por seu discípulo. O que para Wittgenstein era motivo de orgulho e sofrimento, pois achava que tinha o impulso criativo, mas não o talento exigido. Era agora o guardião da lógica matemática russelliana.

Sua dedicação era tanta que se deixa hipnotizar para poder melhor se concentrar nesses problemas. Era obstinado e estava numa absorção absoluta pelos problemas da lógica. Porém, as críticas mordazes e embates teóricos do discípulo com o mestre arruinam os propósitos de continuar a obra de Russell (MONK, 1991). Russell entra em crise e admite o fim de seu trabalho de filosofia da lógica.

Os primeiros anos na Universidade encheram Wittgenstein de vigor para escrever e, para que pudesse concentrar-se unicamente em seu dever, isola-se nos fiordes de Sorgen na Noruega, onde constrói sua cabana e lá esboça suas primeiras anotações sobre lógica.

Quando estoura a Primeira Guerra, Wittgenstein parte para a batalha, levando consigo o esboço do que seria o *Tractatus Logico-Philosophicus* (TLP) na sua mochila.

Boa parte do que conhecemos hoje como o TLP foi redigida no *front* de batalha da Primeira Guerra Mundial e consiste no produto final de uma reflexão intensa e febril sobre os fundamentos da lógica e da linguagem.

Segundo Monk:

Se Wittgenstein tivesse passado a guerra toda atrás das linhas de batalha, o TLP teria permanecido o que quase certamente era em sua primeira versão de 1915: um tratado sobre a natureza da lógica. As observações sobre ética, estética, a alma e o significado da vida têm sua origem precisamente no “impulso para a reflexão filosófica” que Schopenhauer descreve, um impulso que tem como estímulo a consciência da morte, do sofrimento e da miséria humana.” (MONK, 1991, p. 134)

Assim Wittgenstein atira-se para a frente de batalha e nos precipícios da existência. Executa missões de guerra perigosas e é condecorado por isso. Na frente de batalha, escreve os capítulos finais do TLP. Era sua parte mais “misteriosa” e, como dizia, a parte mais importante, mas aquela que a maioria de seus leitores interpretaram como devaneios transcendentais.

Escrito em uma determinada época e em condições tão complexas, o TLP ocupa o lugar de um dos livros mais difíceis e enigmáticos da história da filosofia, possui um formato único com numeração por ordem hierárquica de ideias. Sua composição “inicia-se com a lógica e termina com declarações sobre o místico propondo um silêncio eloquente.” (CRESPO, 2008, p. 60). Suas observações condensadas e de estrutura solidamente coesa adotam um estilo não discursivo destinado exclusivamente a um público familiarizado com os principais problemas da lógica moderna. Nele, Wittgenstein discute o significado linguístico, a natureza da lógica, o objetivo da filosofia e o lugar do eu.

É publicado somente em 1921 nos *Annalen der Naturphilosophie* de Ostwald e um ano mais tarde em uma edição bilíngue inglês/alemão com a ajuda de Russell.

A Estética é citada apenas uma vez em todo livro, mas a esta única menção Wittgenstein confere um lugar destacado ao lado da ética: “6.421. É claro que a ética não se deixa exprimir. A ética é transcendental. (Ética e estética são unas.)” (WITTGENSTEIN, 2010, p. 277)

Desse modo, assim como a ética, a estética não pode ser figurada na proposição lógica a que pretende o livro, pois obedecem a outras razões, são de naturezas distintas. É necessário entender que no TLP apenas o mundo lógico faz sentido, ficando o sentimento humano, como a arte e o bem, de fora, não podendo ser abordado, pois, tanto a ética como a estética ultrapassam os limites da linguagem, só podem ser mostradas, mas não ditas.

Sendo assim, aqui se apresenta uma importante diferença para a filosofia de Wittgenstein, a diferença entre mostrar e dizer. Por isso, para o filósofo, não cabe à sua obra dizer algo sobre a ética e a estética: “7. Aquilo que não se pode falar deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 2010, p. 281).

Além da ética e da estética serem uma mesma, são também inefáveis. Delas não se deve falar, pois não encontramos palavras claramente lógicas e precisas para descrevê-las. Ética e estética pertencem ao reino do transcendental, do místico. Segundo Crespo (2008, p. 54), “A impossibilidade de colocar a ética e a estética em palavras vem do reconhecimento dos limites os quais é preciso reconhecer e respeitar” e não de um silêncio de quem não tem

nada a dizer. Para Glock (1997), tais reflexões são provenientes de uma influência do idealismo transcendental de Schopenhauer.

Mais à frente, Wittgenstein continua: “6.44. O místico não é como o mundo, mas que ele é. 6.45 A intuição do mundo *sub specie aeterni* é sua intuição como totalidade — limitada.” (WITTGENSTEIN, 2010, p. 279).

O Estético, essa parte mística do mundo, refere-se a um modo específico de ver o mundo, o modo *sub specie aeterni*. O termo latino na citação, segundo Nuno Crespo (2008), é retirado de Spinoza. Numa livre tradução, seria “o modo de olhar o mundo sob a forma do eterno” e designa uma visão ou contemplação que transforma os objetos percebidos, alterando-os para um sentido não mais corriqueiro, enaltecendo-os a obra de arte numa experiência de felicidade e conhecimento particular.

Para Glock (1997), a concepção estética de Wittgenstein no TLP nos apresenta três aspectos que podemos concluir: A estética, como a ética, não é passível de ser expressa em proposições dotadas de significado lógico, podendo apenas ser mostrada. Elas constituem, assim, os domínios superiores dos valores e baseiam-se em uma experiência mística.

2.2 A Estética pós-Tractatus Logico-philosophicus

Como vimos na breve biografia que apresentamos, nosso filósofo, após a Primeira Guerra Mundial, muda radicalmente seu modo de vida e de pensar realizando uma verdadeira reviravolta sobre si mesmo, por isso é comum se considerar o primeiro e o segundo Wittgenstein. A experiência da guerra o afetou agudamente, trazendo-lhe um profundo compromisso ético com a vida e as palavras.

Wittgenstein resolve afastar-se da filosofia e dedicar-se a algo mais profundamente importante, necessário e útil. Decide, como vimos, dedicar-se à educação de crianças.

Muitos autores, que refletem sobre nosso filósofo, como Bartley III (1987), Moreno (1986) e Gottschalk (2012), consideram sua experiência em escolas para crianças, depois da guerra, o germe das futuras e novas reflexões sobre a linguagem e a filosofia que o afastaram, em parte, das concepções do TLP e o levaram a perceber outros aspectos da linguagem na vida cotidiana e no aprendizado.

A mudança no pensamento de Wittgenstein se dá ao ele abandonar a perspectiva lógica como elucidativa dos problemas da linguagem, adotando uma abordagem que leva em consideração a importância do *uso*, da prática da linguagem e não mais sua estrutura lógica e

sua possibilidade analítica. Ele abandona também seu estilo hermético, no qual a linguagem é quase um cálculo, para algo mais fluido, em que se compara a um jogo.

As novas ideias dessa segunda fase são primeiramente esboçadas quando, em sua experiência de professor na Universidade de Cambridge, ele produz o Caderno Azul para apresentá-las a seus alunos. A partir daí, seu vigor filosófico é retomado, tendo agora como fator primordial o uso que fazemos da linguagem e os diversos jogos possíveis no fluxo da vida. A linguagem não é mais apenas parte de um organismo humano individual, ela é mesmo uma forma de vida tecida nas relações sociais. Wittgenstein salta da metafísica para as banalidades cotidianas da vida humana onde a linguagem é cultural.

Desse modo, inicia-se o fecundo Wittgenstein que preenche centenas de cadernos com suas ideias, conceitos, reflexões pessoais, considerações sobre o seu tempo, que o ocupa até o fim de sua vida, em 1951.

A obra que marca a segunda fase de nosso autor, *Investigações Filosóficas*, tem seu primeiro impulso criativo quando ele se isola, de novo, em sua cabana na Noruega, em 1936, munido das anotações feitas para suas aulas (Caderno Azul e Marrom ou Castanho), que só foram publicadas após sua morte.

Nossa intenção não passará por uma abordagem que alcance a análise das *Investigações Filosóficas* (I.F.) para discorrermos sobre a perspectiva do nosso autor quanto à arte e à estética. Nos restringiremos apenas a algumas questões esboçadas em anotações de aulas de 1938. Entretanto, recorreremos às IF por várias vezes.

O que é importante aqui destacar para o interesse de nossos fins é que, para Wittgenstein, em sua segunda fase, o valor estético não é mais inefável e transcendental, mas pertence agora a formas de vida e seu fluxo de contínua transformação no mundo. Nesse fluxo da vida, as influências exteriores como as sociais, culturais e psicológicas são consideradas importantes. A linguagem adquire autonomia com uma multiplicidade de representações e variedades de uso. Esse uso não é apenas verbal, leva em conta os gestos e os contextos e está balizada por suas regras.

Segundo Nuno Crespo (2008, p. 19), a estética pós-TLP “é um conjunto de atividades (imaginativas, perceptivas e cognitivas) e comportamentos humanos” que trazem de volta para a filosofia os gestos humanos corriqueiros do cotidiano, afastando-se do referencial clássico das Belas Artes como paradigma para pensarmos sobre a estética.

O que interessa a Wittgenstein quanto ao tema estético é, agora, o uso que fazemos das formas linguísticas perante nossa experiência estética e ao complicado contexto que o envolve, rejeitando definições únicas e estáticas.

Outra questão relevante que temos de destacar é que a própria concepção dos fins da filosofia também se altera em nosso filósofo, pois, de agora em diante, não a considera mais como um sistema de teorias e assim passa a fornecer conceitos operatórios que nos ajudam a afastá-la das confusões conceituais. A filosofia tem para ele, agora, a finalidade terapêutica de detectar e esclarecer situações conceitualmente confusas (MORENO, 2000).

2.3 Uma aula de estética na Universidade de Cambridge

Wittgenstein esteve por várias vezes na Universidade de Cambridge, lá foi o ambiente intelectual onde passou grande parte da sua vida. A primeira vez, como vimos, foi em 1911, quando foi aluno e discípulo de Russell. A segunda, em 1929, quando retornou na condição de estudante avançado e obteve o doutorado com o TLP, já escrito há sete anos, época em que já era considerado uma figura lendária entre a elite intelectual inglesa. Contudo, nesse segundo momento, sua vida e sua concepção filosófica haviam mudado radicalmente depois da guerra — podemos dizer que não era mais a mesma pessoa.

Figura 20: Wittgenstein. Cambridge, 1929.



Fonte: MONK, Ray, 1991.

Depois do doutorado, começou a ministrar suas primeiras aulas. Nelas, estava a introduzir seu novo método filosófico, a terapia filosófica, com suas novas ferramentas conceituais. Ele agora tinha um novo propósito quanto à filosofia. O trecho de sua aula inaugural para o curso deixa isso bem claro:

O que é a filosofia? Uma indagação sobre a essência do mundo? Queremos uma resposta definitiva, ou uma descrição do mundo, verificável ou não. Certamente, podemos fazer uma descrição do mundo, incluindo estados psíquicos, e descobrir as leis que o governam. Mas, ainda assim, teríamos omitido muito; teríamos deixado de lado a matemática, por exemplo. Na

verdade, o que estamos fazendo é colocar nossas ideias em ordem, para esclarecer o que pode ser dito sobre o mundo. Estamos confusos sobre o que ser dito, mas tentamos esclarecer a confusão. Essa atitude de esclarecimento é a filosofia. Seguiremos, portanto, esse instinto de esclarecer, deixando de lado a pergunta inicial, O que é filosofia? (WITTGENSTEIN, 2010, p. 192)

A partir de então, Wittgenstein procurou abandonar completamente o essencialismo platônico da tradição filosófica ocidental e instaura um novo método de abordagem filosófica.

Anotações de seus diários deixam explícitas suas críticas: “Ao ler os diálogos socráticos, tem-se a sensação de uma tremenda perda de tempo! Qual é o sentido desses argumentos que nada provam e nada clarificam?” (WITTGENSTEIN, 1980, p. 30). E ainda:

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 dizem não compreendem por que é que isto tem de ser assim. O motivo reside no fato de a nossa linguagem ser a mesma e de continuar a conduzir-nos a formulações dos mesmos problemas, enquanto continuar a existir um verbo “ser” que parece funcionar como “comer” e “beber”, enquanto tivermos os adjetivos: idêntico, verdadeiro, falso, possível, enquanto continuarmos a falar de um fluir de tempo, de uma vastidão do espaço, etc., etc., continuaremos a tropeçar nas mesmas perplexidades e a olhares espantados para algo que nenhuma explicação parece ser capaz de esclarecer. (WITTGENSTEIN, 1980, p. 31)

Essa mudança radical no pensamento de nosso filósofo, segundo Julián Marrades (2013), o aproxima de um pragmatismo, pois, agora, sua preocupação se volta ao uso da linguagem e não à sua essência.

No decorrer dos anos, seus cursos se tornaram tão populares e com salas tão lotadas que as aulas ficaram impossíveis de serem ministradas. Wittgenstein decidiu então ditar seus pensamentos a um grupo de alunos mais próximos para que estes as reproduzissem e as distribuíssem entre os outros alunos. Essas notas ficaram conhecidas como Caderno Azul e foram feitas entre 1933 e 34.

Com a publicação dessas aulas, seus pensamentos começam a circular livremente e são usados e interpretados de forma equivocada e muitas vezes distorcidas. Isso o deixou furioso e o manteve alerta para os possíveis usos de suas ideias. No entanto, a nova técnica que havia usado, de ditar as aulas para que alguém as anotasse, permitiam o fluxo mais contínuo de seus pensamentos, o que encorajou a continuar a organizar suas novas ideias. Assim, com a ajuda de alguns alunos, continua a colocá-las no papel. Produz o Caderno Castanho, que não seria mais usado em aulas, mas em proveito próprio.

Em 1935, entusiasmado com a revolução em curso, Wittgenstein teve um súbito interesse pela União Soviética que o faz interromper as aulas para conhecer esse país. Pretendia lá conseguir um emprego braçal nas fazendas coletivas socialistas, mas a

autorização lhe é negada. O regime stalinista o receberia como professor universitário e chegaram a oferecer-lhe aulas nas Universidades de Moscou e Kazan, mas não como trabalhador braçal. Wittgenstein era visto claramente mais como um tipo de espião para o regime Soviético do que um filósofo bem-intencionado.

Retorna em 1936 para a Europa e vai se refugiar de novo em sua cabana na floresta da Noruega. Levou consigo o Livro Castanho e o transformou no que seria a primeira parte das Investigações Filosóficas (I.F).

Wittgenstein não pretendia retornar a Cambridge, a vida universitária já não o agradava, gostaria de fazer algo prático e útil, mas é aconselhado por alguns amigos a retomar seu posto acadêmico para fugir das perseguições nazistas a judeus. Toda sua família é aconselhada a sair de Viena.

Assim, mais uma vez, retornou a Cambridge em 1938, para concorrer à cátedra de Professor Titular de Filosofia com a tradução dos 188 primeiros parágrafos das Investigações Filosóficas. Wittgenstein foi aprovado e se tornou professor titular em Cambridge ocupando o lugar de seu antigo mestre Moore.

Retomou suas aulas, mas, devido ao furor na procura por vagas nas primeiras turmas, Wittgenstein resolveu optar por uma maneira distinta para compor sua turma de alunos. Ele não tornou público seu curso e pediu aos professores amigos que convidassem alguns de seus alunos com interesse nos temas a serem discutidos, sendo eles: Estética, Psicologia e Religião.

Formou-se então um grupo seletivo de dez alunos destacados que se reuniam em seu apartamento no campus universitário. Muitos desses alunos se tornaram amigos próximos de Wittgenstein. Rush Rhees, Yorick Smythies, James Taylor, Casimir Lewy, Theodore Redpath, Maurice Drury e Norman Malcolm.

As anotações feitas por esses alunos, não autorizadas nem revisadas por Wittgenstein, que ficaram conhecidas como “Aulas e conversas sobre Estética, Psicologia e Religião” são um precioso documento para se entender, de forma menos complexa, as ideias do filósofo sobre esses temas.

Norman Malcolm (1986) que assistiu essas aulas e foi um dos poucos amigos de Wittgenstein, nessa época, relata em suas memórias que as referidas aulas eram dadas sem nenhuma anotação prévia ou planejamento, mas dirigindo perguntas a seus alunos num constante diálogo.

Em suas aulas, davam-se verdadeiras batalhas, onde a solução de um problema levava a outros problemas, numa cadeia constante para alcançar uma compreensão completa da questão em debate. (MALCOLM, 1986, p. 46)

Essas aulas eram dadas na moradia estudantil em Cambridge, em seu apartamento ou no de seus alunos, mas em todos, Wittgenstein dispunha em semicírculos “cadeiras de verão” de frente a uma lousa. Podemos pensar seu cuidado em configurar o ambiente dessa forma como um conforto necessário para uma imersão maior para os espectadores. Isso nos leva a comparar e aproximar essa prática de um tipo de performance — por que não dizer — artística. Quando observamos artistas contemporâneos como Joseph Beuys a realizar aulas performáticas como experiência estética.

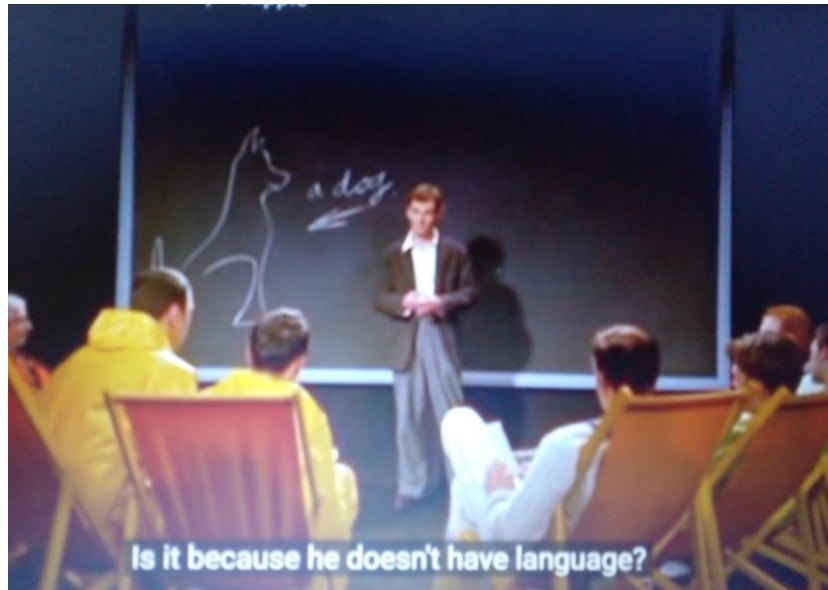
Suas conferências consistiam em sua maior parte em conversas. Em geral, Wittgenstein dirigia perguntas a diversas pessoas presentes e reagia frente a suas respostas. Não poucas vezes, as reuniões transcorriam em um contínuo diálogo. Outras vezes, no entanto, quando tratava de extrair um pensamento de si mesmo, não hesitava em proibir, com um gesto decisivo da mão, toda pergunta ou observação. Se davam frequentes e prolongados períodos de silêncio, quebrados tão somente por murmúrios de Wittgenstein, e a resoluta atenção dos demais. Durante esses silêncios, Wittgenstein permanecia extremamente tenso e ativo. Seu olhar se concentrava, seu semblante tornava-se vívido, suas mãos se moviam como que para exprimir, sua expressão era dura. Sabíamos que estávamos na presença de extrema seriedade, ensimesmamento e força do intelecto. (MALCOLM, 1986, p. 41, tradução nossa)

Se, como diz Paul-Laurent Assoun (1990), Wittgenstein “instaura uma relação inédita no modo de pensar filosófico” (p. 2), também se dá o mesmo na prática pedagógica universitária. Aqui, Wittgenstein rompe não só com a tradição filosófica essencialista, mas também com o modo tradicional de se lecionar filosofia. Não é mais o ensino da história da filosofia ou a defesa ou explicação de dada teoria, mas o próprio fazer filosófico. “Wittgenstein não lecionava de maneira convencional.” (GLOCK, 1997, p. 30)

O artista Derek Jarman parece ter se inspirado nessas aulas que, no ambiente universitário inglês, eram verdadeiras “lendas urbanas”. Em seu filme “Wittgenstein” de 1993, nos apresenta um retrato do filósofo numa estrutura fragmentada que mistura realismo, fantasia sobre sua vida e seus pensamentos. Grande parte do enredo do filme se dá no ambiente pedagógico desses encontros.

Este filme encerra uma visão *punk* sobre Wittgenstein, esse *queer* que nos trouxe um novo mundo de linguagem, cujos limites são limites do nosso mundo. Jarman, na sua visão, traz-nos novas gramáticas políticas, chaves de leitura *queer* para pensar a estranheza deste desertor de si mesmo, que passa da lógica do *Tractatus Logico-Philosophicus* para a potência dos jogos de linguagem que propõe nas *Investigações Filosóficas*. (OLIVEIRA, 2016, p. 156)

Figura 21: Wittgenstein lecionando em Cambridge por Jarman.



Fonte: WITTGENSTEIN. Derek Jarman, 1993.

Ao pronunciar suas aulas, Wittgenstein estava em pleno desenvolvimento de seu novo método de investigação filosófica. Pode-se então dizer que suas aulas serviam como um teste, um campo para aplicação de sua nova terapia filosófica, tendo como um dos temas a experiência estética. Como lembra Moreno (1985), Wittgenstein não estava interessado na construção de teorias ou sistemas, mas na análise de conceitos.

O clima deixado pela passagem de Wittgenstein por Cambridge influenciou e contribuiu para a predominância da filosofia analítica nas Universidades inglesas. As mesmas universidades, como veremos, foram também o refúgio de vários artistas europeus, muitos deles que, na década de 60, promoveriam a verdadeira revolução nas artes. Essa predominância da corrente de pensamento analítica foi, segundo Victória Dexeus (1975), um dos fortes fatores que contribuíram para o surgimento da Arte Conceitual como veremos à frente.

Entraremos agora na análise de parte do conteúdo dessas aulas. Elencamos alguns assuntos e os organizamos como ensinamentos ou lições que tiramos dessas aulas. São eles: as palavras e os gestos; o antiessencialismo; a estética não é científica; compreender as regras para melhor apreciar; as formas de vida humana; e os jogos.

Wittgenstein procurava nessas aulas integrar os juízos e expressões estéticas num jogo de linguagem, numa forma de vida e no todo de uma cultura, mostra a ideia comum de humanidade como o pano de fundo no qual se devem compreender os enigmas estéticos (CRESPO, 2008, p. 12)

2.3.1 Primeira lição: As palavras e os gestos

Temos de observar que Wittgenstein nessas aulas não procurava de forma alguma recorrer a uma teoria estética como esperava a tradição filosófica. A ele importava como a linguagem se comportava nesse campo, ao domínio linguístico especial que carrega a estética.

Como quem descasca uma cebola, Wittgenstein parte das superfícies para um núcleo de interesse; iniciando com as “obviedades da linguagem” na comunicação humana.

Wittgenstein inicia suas aulas com a análise das palavras que são comumente usadas na experiência estética. O “belo” é, com certeza, a mais característica dessas palavras, tem um amplo espectro de uso, muitas vezes é utilizada como uma interjeição, outras como adjetivo que traz certa qualidade, às vezes é acompanhada da ideia de bom ou correto e, ainda, ligada a um certo tipo de prazer.

E assim, partindo de um princípio, como aprendemos as palavras? Como elas definitivamente entram em nossa vida? Como as crianças aprendem uma palavra como belo?

Para começar sua terapia linguística, Wittgenstein se utiliza de uma ferramenta conceitual de “linguagem primitiva”. Essa expressão primitiva de satisfação que aprendemos quando criança.

Se nos perguntarmos como uma criança aprende belo, ótimo etc., descobriremos que aprende estas palavras mais ou menos como interjeições. [...] uma coisa imensamente importante ao ensinar são os gestos exagerados e as expressões faciais. A palavra é ensinada como um substituto para expressão facial ou um gesto. (WITTGENSTEIN, 1991, p. 16).

Portanto, se as palavras não vierem acompanhadas dessas formas vivas da linguagem: os gestos, o tom de voz, as expressões faciais etc., a criança simplesmente não as entenderá tão rapidamente. “O que importa aqui é o jogo em que estão inseridas e não a forma das palavras.” (WITTGENSTEIN, 1991, p. 17). A forma da palavra não basta se não compreendemos seus usos e seus contextos. E o contexto de uma experiência estética é muito complexo e vasto.

Wittgenstein, através da exemplificação, nos apresenta novas formas de ampliar a compreensão da questão em debate. Segue conjecturando acerca da possibilidade de um primeiro contato de nossa forma de vida com tribos ou extraterrestres, cuja linguagem desconhecemos e nos pergunta: “[se] quiséssemos saber que palavras correspondem a bom, ótimo etc., a que coisas prestaríamos atenção?” (WITTGENSTEIN, 1991, p. 17). Certamente não serão as palavras ou os sons emitidos que elucidariam o problema, mas o comportamento, o uso dos gestos ou ações. Esse exemplo, por mais absurdo que pareça, nos empurra ao limite

das possibilidades que conhecemos para, com o “absurdo”, nos ampliar o limite do entendimento da questão.

O que Wittgenstein nos diz é que, para o entendimento dessas expressões, “Não partimos de certas palavras, mas sim de certas ocasiões ou atividades.” (WITTGENSTEIN, 1991, p. 18). Não se deve dar tanta atenção à forma das palavras, mas sim ao seu uso.

Em suas aulas, Wittgenstein, assim como nas Investigações Filosóficas, faz uso da exemplificação com sua ideia de linguagem primitiva, aproximando-se da experiência primeira como as palavras adquiridas pelas crianças. No caso, de palavras de cunho estético que se caracterizam mais por tipos de interjeições de agrado ou desagrado, elementos que não estão apenas na forma das palavras.

Uma criança, de um modo geral, aplica uma palavra como bom em primeiro lugar à comida. Uma coisa que é imensamente importante ao ensinar são os gestos exagerados e as expressões faciais. A palavra é ensinada como um substituto para uma expressão facial ou um gesto. Os gestos, os tons de voz, etc., são neste caso expressões de aprovação. O que torna uma palavra uma interjeição de aprovação e não de desaprovação ou de surpresa, por exemplo? A criança compreende os gestos que usamos ao ensiná-la. Se não fizesse, não poderia compreender nada. É o jogo em que aparece e não as formas das palavras. (WITTGENSTEIN, 1991, p. 16)

Wittgenstein afirmou também que os filósofos de sua geração, como Moore, têm incorrido no erro de considerar apenas a “forma das palavras e não o uso das formas das palavras.”

O contexto, o enquadramento, a ocasião devem ser considerados. Essa atenção deve ser redobrada no caso da estética dada a [...] situação enormemente complicada na qual a expressão estética tem um lugar. (WITTGENSTEIN, 1991, p. 17).

As palavras ditas numa experiência estética não devem ser mais o centro de nossa atenção, mas o contexto, o comportamento, as reações corporais, os gestos e expressões faciais que compõem essa experiência.

Como diz Bassols (----), Wittgenstein realiza uma integração orgânica entre a linguagem e a vida humana, na qual nossa humanidade está inteiramente conectada com a linguagem e tudo que a cerca.

Para a estética o essencial e relevante são sobretudo as ações humanas com as que se mesclam o vocabulário estético e que em grande medida fazem com que as palavras mesmas se voltem em grande medida redundantes. (BASSOLS, p. 11)

Por isso, Wittgenstein mais à frente nos coloca a seguinte reflexão:

10. Se fosse um bom desenhador, poderia transmitir um número inumerável de expressões com quatro traços. Palavras como “pomposo” e “imponente”

podem ser expressas através de caras. Ao fazê-los, as nossas descrições seriam muito mais flexíveis e variadas do que o são enquanto expressas por adjetivos. Se eu digo a respeito de uma peça de Schubert que é melancólica, é como se lhe estivesse a dar uma cara (não exprimo aprovação ou desaprovação). Poderia em vez disso usar gestos ou dança. De fato, se queremos ser exatos usamos um gesto, ou uma expressão facial. (WITTGENSTEIN, p. 20)

Tal citação nos remete a uma questão muito atual se formos pensá-la em meio à revolução digital em que vivemos e como se dá o uso dos *memes* na internet e suas implicações na linguagem, na comunicação e no comportamento humano. O campo artístico tem exemplos contemporâneos do uso dessas questões, como vemos, com o artista Xu Bing (---), que escreve um livro inteiro sem usar uma palavra, apenas *memes* e símbolos do mundo moderno, sendo possível a qualquer pessoa que habite em centros urbanos no mundo ler a obra.

A análise linguística é, portanto, a primeira camada de reflexão da elucidação filosófica feita por Wittgenstein acerca das questões estéticas.

2.3.2 Segunda lição: O antiessencialismo

Como já vimos anteriormente, uma das características mais evidentes do segundo Wittgenstein é seu antiessencialismo. Wittgenstein abandona a tradição da busca de uma única essência nas coisas, e parte para multiplicar as possibilidades, considerando as pequenas semelhanças, fazendo aproximações entre as diferenças, sobreposições etc.

Sua terapia filosófica é um combate contra essa forma hegemônica de se pensar a filosofia. Sua terapia inaugura uma nova forma de atuação sobre o conhecimento e outros temas. No caso estético, isto também está em operação. Não existe essência única no belo ou o entendimento único da palavra, mas se não estamos atrás do que é a “coisa”, o que devemos procurar, então? Wittgenstein nos aponta o caminho das aproximações com as outras “coisas” do mundo.

Para evidenciar e justificar sua rejeição ao essencialismo, criou o conceito de “semelhança de família” para dar nome a essa possibilidade de verossimilhanças que possam ser compreendidas de forma clara por todos. A mesma evidência visual que nos faz acreditar por que um filho se parece com seu pai e que características carregam outros da mesma família.

Para Hans Glock (1997), a noção de “semelhança de família” de Wittgenstein é sua maior arma contra o essencialismo, pois, diferentemente deste que procura uma definição única para os conceitos através da pergunta “o que é?”, a semelhança de família considera a sobreposição de diferentes definições de um conceito. A ideia de semelhança de família é, portanto, o “antídoto contra o essencialismo”.

Mesmo que seu conceito de semelhança de família tenha sido mais bem apresentado nas Investigações Filosóficas, em suas aulas de estética, ele também está operando como um pano de fundo contra as teorias essencialistas estéticas.

Ainda segundo Glock (1997, p. 327), “É esta, em parte, a razão pela qual a noção proposta por Wittgenstein teve um impacto tão grande em discussões sobre a questão, o que é arte? No campo da Estética.” Segundo o autor, essa foi talvez sua contribuição mais importante à estética contemporânea e, como veremos mais à frente, influenciou enormemente a arte contemporânea do século XX, pois desfez o engodo essencialista da procura de “o que é arte” para permitir outras perguntas: Como? Por quê? Quando? etc.

Wittgenstein abre a porta a uma visão antiessencialista da obra artística, a qual não se definirá por propriedades, mas pelo uso que fazemos dela e pelo que ela mesma nos faz. Sob essa perspectiva surgem novos problemas: A idoneidade imaginativa da obra artística para mostrar aspectos valiosos da vida humana, ou a contextualização da obra de arte na cultura em que surge como condição de seu entendimento. (MARRADES, 2013, p. 13)

2.3.3 Terceira lição: A estética não é científica

As pessoas dizem muitas vezes que a Estética é um ramo da psicologia. A ideia é a de que, quando estivermos mais avançados, todas as coisas — todos os mistérios da arte — serão compreendidos através das experiências psicológicas. Por muito estúpida que a ideia seja, é mais ou menos isto. (WITTGENSTEIN, 1991, p. 41)

Wittgenstein alerta aqui para o uso indevido de querer qualificar como científicas as aproximações da psicologia com a arte. “Pode-se pensar que a Estética é uma ciência que nos diz aquilo que é belo — ideia completamente ridícula.” (WITTGENSTEIN, 1991, p. 32)

Em suas aulas, abre um novo diálogo com a psicologia de seu tempo, no caso, a Gestalt, que tinha suas pretensões científicas de uso das estatísticas matemáticas para explicar as preferências estéticas.

Para a Gestalt²⁷, a percepção é ditada por bases fisiológicas e não pela cultura, pela sociedade e pelas condições históricas. Pretendia-se, através do estudo dos sentidos, encontrar uma ciência que alcançaria as leis universais que regulam a percepção — daí a ferocidade com que Wittgenstein combatia tais argumentos. É dos estudos da Gestalt que nascem a análise psicológica da obra de arte, as leis de pregnância da forma e os estudos da proporção áurea e da razão matemática das formas agradáveis ao gosto humano. Wittgenstein não está a desconsiderar a importância dos estudos, entretanto, questiona: pretende-se com eles responder a todos os mistérios da arte?

As questões estéticas não têm nada que ver com experiências psicológicas e são respondidas de um modo inteiramente diferente. (WITTGENSTEIN, 1991, p. 41)

Wittgenstein era cético quanto às pretensões científicas da psicologia e julgava-a como uma perda de tempo, com exceção de Freud, por quem nutria uma grande admiração e influência declarada (ASSOUN, 1990).

Para Wittgenstein, a estética e as artes não respondem a uma ordem de causa e efeito, não são regidas pelas leis da causalidade. Por isso não podem se afirmar científicas. Não há uma explicação única para os mistérios da arte.

O que, em resumo, Wittgenstein nos diz é que a estética não é causal. Se tomarmos o campo das artes como exemplo maior das relações estéticas, essa evidência se torna mais acentuada:

A estética recusa os nexos causais; muitas vezes será anticausal, em outras, direta e plenamente causal, e nesse contraste e contraponto entre o causal e o acidental, entre o rigorosamente controlado e o acaso é que se encontra, segundo creio, um dos segredos do fazer artístico. (DORFLES, 1967, p. 107)

Em um de seus diários de 1940, Wittgenstein anota:

O que o ponto de vista causal tem de insidioso é levar-nos a dizer: É claro que tinha de acontecer assim. Ao passo que devíamos pensar: poderia ter acontecido assim e também de muitas outras maneiras. (WITTGENSTEIN, 1980, p. 61)

Essa característica “anticausal” da arte, ou seja, a possibilidade do acaso, do acidente, do não calculado, coloca nosso filósofo no centro de questões do campo artístico contemporâneo suscitadas por artistas como Marcel Duchamp e **John Cage**, por exemplo, como veremos mais detalhadamente adiante.

²⁷ A Gestalt surgiu na Alemanha no final do século XX e era um ramo da psicologia que teve como principais representantes Max Wertheimer (1880 – 1943), Kurt Koffka (1886 – 1911) e Kurt Lewin (1890 – 1967). O termo pode ser traduzido como forma, daí entende-se como psicologia da forma.

Isto se torna mais evidente se tomarmos como base a crítica que Wittgenstein carrega contra a concepção estética de Tolstoy, não abordada em aulas mas que cabe um desvio para evidenciar seu ponto de vista.

2.3.4 Quarta lição: Compreender as regras para melhor apreciar

Por outro lado, se não tivesse aprendido as regras, não seria capaz de formular o juízo estético. Ao aprender as regras adquirimos um juízo cada vez mais refinado. A aprendizagem das regras muda de fato os nossos juízos. (WITTGENSTEIN, 1991, p.22).

Dessa breve citação, podemos retirar três temas que se entrecruzam para entendermos a abordagem de Wittgenstein. São eles: a apreciação, as regras e os juízos proferidos.

Ao chegarmos à apreciação estética, já deixamos para trás o nível meramente orgânico ou primitivo de satisfação e nos vemos já familiarizados com uma dada atividade e suas regras, saltando da “gramática superficial”, linguística de construção das frases corretas, para as “gramáticas profundas” dos diferentes significados de uso das expressões.

Para Wittgenstein, apreciar é saber explicar as regras que regem o que se aprecia e estar familiarizado com elas. Com isso, elimina a possibilidade de uma perspectiva psicologista da sensibilidade. Não é apenas senti-las, mas saber explicar as razões de aprovação ou desaprovação, no caso, da obra de arte. Por isso, para ele, quanto mais sabemos sobre as coisas, melhor podemos desfrutá-las. Portanto, apreciar não é uma questão de gosto, mas de compreensão, sendo necessário compreender as regras e padrões que regem e os critérios que devem ser avaliados.

Ao falar de juízos estéticos, pensamos, entre mil coisas, nas Artes. Quando formulamos um juízo estético sobre uma coisa, não nos limitamos a ficar boquiabertos e a dizer << Ai que maravilha! >>. Distinguimos entre uma pessoa que sabe o que está a falar e uma pessoa que não sabe o que está a falar. Se uma pessoa vai admirar a poesia inglesa tem de saber inglês. (WITTGENSTEIN, 1991, p. 23)

Um apreciador de verdade tem o domínio da linguagem sobre que fala. Mas a própria apreciação também tem suas várias nuances: existem vários tipos de apreciação, de qual estamos a falar? Há semelhança de família entre as formas de apreciar.

Em que consiste a apreciação? Se um homem percorre um sem-número de peças de tecido num alfaiate e diz: não, este é um bocadinho escuro demais. Este é um bocadinho berrante demais etc., ele é aquilo a que chamamos um apreciador de tecidos. O fato de ele ser um apreciador não é indicado pelas interjeições que usa, mas pelo modo como escolhe, seleciona etc. [...]. É a isso que se chama uma apreciação. Descrever aquilo em que consiste a apreciação não é apenas difícil, é impossível. Para descrever aquilo em que

esta consiste, teríamos de descrever completamente o seu enquadramento. (WITTGENSTEIN, 1991, p. 24)

A apreciação só pode ser considerada em relação a esse enquadramento impossível de ser descrito dado pela sua complexidade, ou seja, esse enquadramento é dado pela cultura e por suas instituições com todo espectro social e histórico que o cerca e que estamos a considerar na apreciação. E os juízos proferidos, as palavras ditas, as expressões emitidas nessas experiências trarão consigo os padrões e regras estipulados por uma cultura e por uma sociedade.

Mas essas regras não são como as de um jogo de xadrez, fixas e determinadas, possuem uma dinâmica de fluxo em contínua diversidade. São regras que pertencem aos jogos de linguagem e à sua gramática profunda.

As palavras a que chamamos expressões de juízo estético desempenham um papel muito complicado, mas muito definido naquilo a que chamamos a cultura de um período. Para descrever o seu uso ou para descrever aquilo que queremos dizer quando falamos num gosto culto, temos de descrever uma cultura. Descrever completamente um conjunto de regras estéticas significa de fato descrever a cultura de um período. Aquilo a que agora chamamos um gosto culto talvez não existisse na Idade Média. Em diferentes idades jogam-se jogos inteiramente diferentes. (WITTGENSTEIN, p. 26)

Podemos dizer que Wittgenstein apresenta um caráter sócio-histórico-cultural, no que se refere à apreciação estética.

É com o domínio das regras que saltamos ao domínio das técnicas de uso e daí para interpretação das regras.

E essas regras são inferidas pela sociedade e pela cultura, ou, em seus termos, por formas de vidas e seus jogos de linguagem. Desse modo, podemos aproximá-lo dos estudos decoloniais contemporâneos que consideram “as diferentes diferenças” entre os tipos de apreciação em diversas culturas, não havendo, assim, uma melhor ou uma pior, pois atendem a regras e padrões distintos em épocas distintas.

2.3.5 Quinta lição: As formas de vida humana.

A expressão “formas de vida” aparece nas aulas de estética apenas uma vez, mas, dada sua importância, cabe destacá-la como algo fundamental.

O conceito de formas de vida de Wittgenstein nunca foi definido. Para entendê-lo, temos de seguir suas pistas delineadas por poucas e obscuras aparições no contexto de sua

obra. Ao mesmo tempo, é um conceito central em sua segunda fase, mas que é pouco elucidado.

Vale lembrar que Wittgenstein não foi o primeiro a usar a expressão “formas de vida”, que, tanto na tradição da filosofia alemã (GLOCK, 1997, p. 174), quanto na cultura em geral de Europa, já tinha um lastro de uso, ocupando mesmo um “lugar-comum cultural que não precisa de explicações” (JANIK; TOULMIN, 1991, p. 244). Um termo amplamente utilizado e que fazia parte das expressões cotidianas de intelectuais de sua época, mas Wittgenstein faz uso da expressão de forma original e genuína.

No panorama das discussões apresentado por Rudolf Haller (1990), os estudiosos de suas obras se dividem entre os que defendem uma interpretação do referido termo em sua forma plural e outros na singular. No modo singular, significaria a “forma de vida” única como um “modo comum do agir humano”. No modo plural, “formas de vida”, são permitidas várias interpretações e que nos levam a considerar que existem várias formas de vida. (HALLER, 1990, p. 134).

O que nos interessa aqui dessas interpretações é justamente a pluralidade mais aproxima de uma visão antropológica de nosso filósofo.

Para Glock, Wittgenstein apresenta-se como um naturalista antropológico, não determinista. O filósofo leva em consideração as questões culturais e sociais e a pluralidade de suas formas. Segundo Glock (1997), Wittgenstein é portador de um “relativismo cultural” (GLOCK, 1997, p. 175).

É preciso estabelecer uma diferença entre formas de vida e a natureza humana comum na qual elas se enraízam. Wittgenstein (à maneira do marxismo e do pragmatismo) não enfatiza a nossa natureza biológica inflexível, mas sim nossa prática histórica. (GLOCK, 1997, p. 175)

Para Wittgenstein, as formas de vida são a totalidade das práticas culturais, sociais que estão imersas num jogo de linguagem. Ou seja, Wittgenstein concebe as formas de vida como o “entrelaçamento entre cultura, visão de mundo e linguagem.” (GLOCK, 1997, p. 173).

Nas aulas de Estética, Wittgenstein nos diz: “Para obter clareza nas expressões estéticas, devemos descrever formas de vida.” (WITTGENSTEIN, 1991, p. 31)

Dado que as expressões estéticas são o suprassumo linguístico da nossa relação sensível com o mundo, o que seriam então as expressões estéticas senão expressões linguísticas profundas de uma cultura? Para entender a importância dessas expressões, devemos entender toda uma cultura e os diversos contextos que as cercam.

Daí nossa interpretação de que seus conceitos de formas de vida e jogos de linguagem atendem aos preceitos dos estudos decoloniais, devido seu aspecto de diversidade cultural.

Para reforçar nossa impressão, evocaremos aqui um outro conceito de Wittgenstein — não citado em suas aulas, mas de extrema importância para a justificativa de nossa aproximação ao decolonialismo — que é o de Humano. Faremos mais uma breve digressão por meio de uma dentre suas obras para justificar melhor nosso ponto de vista.

Os contornos de suas reflexões sobre o Humano são provenientes da antropologia e se dão da seguinte forma:

Em 1931, Wittgenstein organiza um grupo de estudos para ler “O ramo de ouro” de James Frazer²⁸. Dessas leituras, produziu um conjunto de notas que ficaram conhecidas como “Observações sobre O ramo de Ouro de Frazer.”

Em seu livro, Frazer tenta dar explicações para um tipo de evolução histórica da humanidade através do desenvolvimento de uma narrativa que procura justificar sua progressão evolutiva criando uma hierarquia entre práticas e culturas completamente distintas umas das outras. Sua teoria cria as etapas evolutivas entre magia, religião e ciência, tendo a cultura greco-latina como o referencial civilizatório.

Hoje, o discurso de Frazer é lido como um clássico da violência colonial praticada com tanta ferocidade a determinadas culturas e povos subjugados pelos europeus.

As ideias de Wittgenstein, apresentadas em suas anotações, são diametralmente contrárias às de Frazer, funcionando como uma crítica mordaz. Os contornos que Wittgenstein apresenta em sua ideia de Humano são antagônicos a uma abordagem cientificista de homem. Sua visão é ampliada e ancorada numa ética humana.

Wittgenstein inicia suas anotações atacando as explicações enganosas que partem do olhar — segundo nosso autor — tacanho de um inglês evolucionista que não consegue ver nada além de si mesmo.

Que estreiteza de vida mental da parte de Frazer! E que impossibilidade de conceber outra vida diferente da inglesa de seu tempo! (WITTGENSTEIN, 2011, p. 196)

Para Wittgenstein, não cabe ao observador externo a essa cultura, a essas formas de vida, querer explicar ou interpretar tais ações. Frazer deveria, eticamente, contentar-se em descrevê-las em vez de fazer comparações valorativas tendenciosas de questões simbólicas e de linguagem.

²⁸ Sir James George Frazer (1890 – 1915) foi um renomado antropólogo inglês admirado e de grande influência para muitos pensadores renomados como Freud, Malinovski, Joyce etc. Estudou práticas religiosas que utilizavam sacrifícios. Tinha um pensamento evolucionista e racionalista. “O Ramo de Ouro” é um trabalho de 12 volumes que lhe tomou a vida toda de pesquisa.

[...] não poderia falar a favor da magia nem fazer troça dela. A profundidade da magia teria que ser mantida – sim, pois a eliminação da magia teria aqui o caráter da própria magia. (WITTGENSTEIN, 2011, p. 192)

Wittgenstein também aponta a confusão no entendimento entre ciência e magia e diz que é um erro quase lógico querer interpretar a magia cientificamente, pois obedecem a jogos de linguagem e formas de vidas distintas. Como diz Gottschalk (2012), Frazer faz

[...] um uso mitológico do modelo cientificista [...] e tenta explicar rituais fundamentando-os a partir de paradigmas alheios a estas culturas, julgando-os verdadeiros ou falsos, como se esses povos praticassem uma “má ciência”. (GOTTSCHALK, 2012, p. 4)

Para Gottschalk (2012), o interesse de Wittgenstein em Frazer não é meramente desenvolver uma crítica ao evolucionismo eurocêntrico do autor, já feito por tantos outros autores, mas desvendar os “mecanismos da linguagem” implícitos em seu discurso. Segundo a autora, o olhar de Wittgenstein vai se deter nas comparações que Frazer faz entre ritos mágicos de culturas distintas. Esse interesse “se dá ao constatar paralelos entre costumes aparentemente tão distantes dos nossos, mas que na sua forma simbólica são tão semelhantes.” (GOTTSCHALK, 2012, p. 4)

Com o objetivo de questionar essa interpretação cientificista de Frazer, Wittgenstein simplesmente compara essas práticas com o nosso costume de beijar a imagem da pessoa amada. (GOTTSCHALK, 2012, p. 3)

Aqui, Wittgenstein realiza uma reflexão invertida, uma mudança de ponto de vista radical, um movimento de pensamento reverso perspicaz que coloca o pensamento eurocêntrico à frente de um espelho crítico. Ele rebate criticamente a falsa evidencia de um referente verdadeiro criado por instituições socioeconômico-culturais e históricas.

Esse jogo reverso é muito utilizado no campo das artes como ponto de partida do processo criativo de muitos artistas. O exemplo de Jimmie Durham²⁹ é emblemático como estratégia decolonial nas artes.

Para José Almeida (2007), a reflexão de Wittgenstein é potente e atual justamente por nos levar a uma autoanálise.

[...] o nosso encontro com culturas tão diferentes pode nos fazer é revelar algo a respeito do nosso próprio pensamento [...] deixando entrever a

²⁹ Jimmie Durham (1940 –) é um artista e ativista nativo das Américas, nascido no Arkansas (EUA), reconhecido membro do povo Cherokee. Atua desde a década de 1960 no combate ao racismo e ao eurocentrismo. Sua prática artística aborda questões de identidade e colonialismo e do uso político e cultural dos objetos. Para a 29.ª Bienal de São Paulo, o artista desenvolveu sua instalação “Bureau for Research into Brazilian normality” (Centro de pesquisa da normalidade brasileira) (2010). Reuniu de forma irônica como em um museu etnológico um conjunto de objetos e “provas”, recolhidos em suas andanças pela cidade. Durham age como um falso antropólogo em terras estranhas, investigando a grande metrópole urbana através de seus vestígios.

possibilidade de modificação relativamente a nossa própria cultura.
(ALMEIDA, 2007, p. 189)

Como diz Gottschalk (2012), para Wittgenstein é justamente essa diversidade de práticas ritualísticas do homem que faz do homem o que é, e são o espírito comum a toda cultura, são as nossas “mitologias de base”, os “acordos profundos de nossa linguagem”, a “gramática que carregamos em nós e o que nos distingue como humanos.” É isso que torna o “homem um ser cerimonial.”

Como diz João Almeida (2011), Wittgenstein, mesmo sem ter conhecimento do trabalho de outros antropólogos de sua época, teceu reflexões que demonstram uma visão adiantada de tais dilemas. Na verdade, como afirma Cristiane Gottschalk (2012), suas reflexões rompem tanto com o evolucionismo darwinista, quanto com o funcionalismo de Malinovsky³⁰. Isso inspirará, mesmo que não de forma declarada, dentro dos estudos da antropologia, o que se chamou de “tradução radical” que tomou sua forma no Brasil com o “perspectivismo ameríndio” de Viveiros de Castro³¹.

Essas questões reforçam nossa aproximação de Wittgenstein e sua terapêutica filosófica como pertinente na abordagem dos estudos decoloniais, se transferirmos essas reflexões para o campo do ensino da Arte, no qual a preponderância dos cânones europeus e americanos se repetem e se reproduzem. Wittgenstein amplia as possibilidades para que estejamos atentos para a pluralidade e a diversidade cultural sem uma escala valorativa que as hierarquize.

Considera-se que os estudos decoloniais têm por objetivo libertar a produção do conhecimento da episteme eurocêntrica, que supõe uma universalidade do conhecimento ocidental europeu, e que, através de sua análise na distinção de classe social, raça, gênero etc., o que nos apresenta novas possibilidades de enquadramento e reflexão sobre a questão.

³⁰ Bronisław Kasper Malinowsky (1884 – 1942) foi um importante antropólogo nascido na Polônia. É considerado o pai da antropologia social e responsável por introduzir um método de investigação de campo no qual o pesquisador se envolve mais na relação que estabelece com o seu objeto de estudo, passando a conviver e participar de seu cotidiano. Sua coleta de dados e notas de campo passa a abranger os diversos campos: econômico, psicológico, de parentesco etc.

³¹ O perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro procura reverter o vetor colonial e indigenizar nosso imaginário. Recusa os modelos estéticos, políticos e éticos do Ocidente e permite outras ontologias, epistemologias e tecnologias. Para o perspectivismo ameríndio, o ponto de vista cria o sujeito e todo vivente é um ser pensante.

2.3.6 Sexta lição: Os jogos

Mesmo que Wittgenstein não tenha sido o primeiro a utilizar a metáfora do jogo, é o que a leva mais a sério e que, em sua trajetória, analisa a noção de jogo mais de perto. (BROUGÈRE, 1998, p. 23)

O conceito de jogo de linguagem é com certeza a ideia mais fértil de Wittgenstein em sua segunda fase. Como vimos, ela vem sendo elaborada desde o Caderno Azul e nunca teve uma definição exata do que era. Está intimamente entrelaçada com ideias de formas de vida, como vimos, proveniente de uma visão pragmática da linguagem. Em suas aulas encontramos a seguinte referência ao tema: “Aquilo que pertence a um jogo de linguagem é toda uma cultura.” (WITTGENSTEIN, 1991, p. 26), ou seja, aqui Wittgenstein o aproxima da cultura e, conseqüentemente, das formas de vida. Cada forma de vida tem seus próprios jogos de linguagem e os jogos de linguagem pertencem às formas de vida num esquema de retroalimentação.

As palavras a que chamamos expressões de juízo estético desempenham um papel muito complicado, mas muito definido, naquilo que chamamos a cultura de um período. Para descrever seu uso ou para descrever aquilo que queremos dizer quando falamos num gosto culto, temos de descrever uma cultura. Descrever completamente um conjunto de regras estéticas significa de fato descrever a cultura de um período. Aquilo a que agora chamamos um gosto culto talvez não existisse na Idade Média. Em diferentes idades jogam-se jogos inteiramente diferentes. (WITTGENSTEIN, 1991, p. 26).

Aqui, o jogo de linguagem alcança sua aplicação histórica. Os jogos de linguagem dizem respeito a épocas distintas, estão inseridos em dinâmicas sociais.

Suponhamos que Lewy tem aquilo a que se chama um gosto culto em pintura. É uma coisa inteiramente diferente daquilo a que se chamava um gosto culto no século XV. Nessa altura jogava-se um jogo inteiramente diferente. Ele faz com isso algo inteiramente diferente daquilo que naquela altura um homem fazia. (WITTGENSTEIN, 1991, p. 28)

2.4 A influência de wittgenstein na estética contemporânea

As ideias de Wittgenstein alimentaram primeiramente, direta ou indiretamente, duas escolas filosóficas: os empiristas lógicos do Círculo de Viena e os filósofos analíticos da Escola de Cambridge.

O Círculo de Viena, também conhecido como neopositivistas, era um grupo de filósofos e cientistas que se reuniam entre os anos de 1924 e 1936. Sofreram uma enorme

influência do *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, principalmente por seu caráter antimetafísico, seu rigor e pela atenção dada à lógica. Levaram a análise lógica da linguagem herdada de Russell e Wittgenstein ao limite e procuraram aplicá-la a todas disciplinas na tentativa de alcançar uma concepção científica do mundo unitária, retirando qualquer elemento psicológico de suas abordagens. (OUELBANI, 2009)

Tinham em Moritz Schlick (1882 – 1936) uma figura destacada mas que sofreu um atentado trágico ainda muito jovem. Foi assassinado por um simpatizante do nazismo nas escadarias da Universidade em que dava aulas. Sua morte abalou a todos e forçou a dispersão do grupo.

Wittgenstein, mesmo admirado e de certa forma venerado pelo Círculo de Viena, não era contente com a interpretação e o uso que fizeram de seu trabalho, pois mirava na ética e consequentemente na estética, como vimos, uma questão mais importante que a lógica por eles tão supervalorizada. Ao círculo de Viena não interessavam as últimas páginas do TLP.

Escreveram um manifesto “A concepção científica do mundo”, no qual discorrem sobre suas ideias e não produziram nada significativo ao campo da estética.

Já os filósofos da Escola de Cambridge, mesmo sendo também analíticos e céticos quanto à aplicação de seus métodos com a estética e a ética, renderam mais frutos a esse tema.

Por mais incongruente que possa parecer a aplicação de um método tão rigoroso e exigente de clareza linguística como o método analítico, em relação a um objeto tão ambíguo e inexato como a arte, um grupo de filósofos na década de 1950 procurou tentar fazer essa aproximação.

Eles tinham por preceito básico a rejeição ao essencialismo, a clareza na linguagem e a negação das generalidades e começaram por reformular a pergunta: “O que é arte?” para “O que é arte, faz sentido?” (D’OREY, 2007).

A tese central desses autores é que a arte não pode ser definida. Não por uma dificuldade de fato, devido a sua complexidade, como até aí se tinha pensado, mas por uma impossibilidade lógica que tem a ver com as regras de aplicação de “obra de arte” e que pode ser verificada analisando essas regras. O que elas revelam quando escrutinadas é que não há qualquer propriedade que seja comum a todos os objetos a que aplicamos a expressão “obra de arte”. (D’OREY, 2007, p. 17)

Morris Weitz (1916 – 1981) é um destacado entre esses filósofos. Com seu texto *O papel da teoria na estética*, trouxe novas reflexões ao campo ao fazer uma verdadeira transposição das ideias de Wittgenstein desenvolvidas nas *Investigações Filosóficas* para a estética, ou seja, utilizou-se dos conceitos de *jogos de linguagem e semelhanças de família*

como seu aparato conceitual que de certo modo nos apresenta a mesma conclusão que Wittgenstein tirou da linguagem geral.

Para ambos:

[...] o objetivo da estética não seja chegar a uma definição de arte mas elucidar o conceito de arte que será feito descrevendo a lógica da sua aplicação, isto é, do seu uso. Saber o que é a arte não é mais do que saber usar a “arte” nas condições adequadas. (D’OREY, 2007, p. 18)

Seu texto *O papel da arte na teoria* traz já no título uma inversão significativa estrutural evidenciando ser a arte que se insere e modifica a teoria e não ao contrário. Weitz inicia sua abordagem mostrando que as teorias que procuraram formular as “propriedades necessárias e suficientes” para definir a obra de arte oscilaram em uma sucessão de tentativas incompletas que eram atualizadas ou suplantadas por outras teorias e assim aconteceu ao vermos na história recente da arte e suas correntes de pensamentos como o Formalismo, o Voluntarismo, o Emocionismo etc. Juntas, tais correntes compõem uma cadeia de desenvolvimento e complementação de ideias que vão se confrontando em busca de dar resposta ao que é mais importante, legítimo e verdadeiro para chamarmos algo de obra de arte. Assim, a ideia da forma deu lugar à vontade e à expressão do artista que passou a emoção causada ao espectador e assim por diante, até chegarmos a um impasse.

A primeira pergunta que Weitz se faz: é realmente possível fazer isso? Encontrar uma definição verdadeira ou conjunto de propriedades necessários e suficientes para chamar algo de arte.

Pretendo mostrar que nunca irá aparecer uma teoria – no sentido clássico exigido – em estética e que, como filósofos, faríamos melhor em substituir a questão “Qual é a natureza da arte?” por outras cujas respostas nos darão toda compreensão das artes que é possível. (WEITZ, 2007, p. 62)

Essa impossibilidade não se dá pela dificuldade do tema ou por sua complexidade, mas porque não é possível logicamente construir uma teoria correta.

A teoria estética tenta definir o que não pode ser definido na acepção exigida. Todavia, ao recomendar o repúdio da teoria estética, não pretenderei deduzir daí como tantos outros têm feito, que as suas confusões lógicas lhe retiram o sentido ou o valor. Pelo contrário, pretendo reavaliar seu papel e a sua contribuição, sobretudo para mostrar que ela tem a maior importância para nossa compreensão das artes. (WEITZ, 2007, p. 63)

Weitz passa então a demonstrar que as teorias que se sucederam e procuraram destacar um elemento definidor da arte, como as já citadas, não são, de modo algum, descrições verdadeiras ou falsas suscetíveis de provas, nem são descrições factuais da arte. São teorias circulares, incompletas e não testáveis.

Para Weitz, o que ocorre é que “a arte é um conceito aberto” enquanto a teoria procura um conceito fechado, único. A arte, estando em constante construção e desenvolvimento, está sempre em mudança, seja ela causada pela aparição de novas condições, novos fatos, novas formas, novos materiais e movimentos. A arte é expansiva, mutável e se vale da criatividade humana, que é inapreensível.

Para Weitz, o que a filosofia deve fazer é elucidar o emprego real do conceito de arte e, para isso, o autor se vale das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein, pois as artes possuem a mesma natureza de problema conceitual encontrada por Wittgenstein em sua obra ao analisar o conceito de jogo. Para Weitz, ambos são conceitos abertos e não podem ser definidos, por seu caráter expansivo e mutável é impossível logicamente querer definir o conceito de arte.

O meu modelo nesse tipo de descrição lógica ou de filosofia deriva de Wittgenstein. Foi também ele que, na sua refutação da teorização filosófica entendida como construção de definições de entidades filosóficas, deu a estética contemporânea um ponto de partida para todo o progresso futuro. (WEITZ, 2007, p. 68)

Nas *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein apresenta como questão ilustrativa da dificuldade em procurar definir por uma ou algumas características uma qualidade única e essencial que defina o conceito de jogo.

Em vez de indicar algo que é comum a tudo aquilo [...], digo que não há uma coisa comum a todos esses fenômenos, em 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 [assim]. (WITTGENSTEIN, 1989, p. 38)

Para tanto, Wittgenstein utiliza de sua ideia de *semelhança de família*, que como veremos é seu antídoto antiessencialista. Nas *Investigações Filosóficas*, ele apresenta sua ideia:

Não posso caracterizar melhor essa semelhança do que com a expressão semelhança de família; pois assim se envolvem e se cruzam as diferentes semelhanças que existem entre os membros de uma família: estatura, traços fisionômicos, cor dos olhos, o andar, o temperamento, etc., etc. – E digo: os jogos formam uma família. [...] vemos uma rede complicada de semelhanças, que envolvem e se cruzam mutuamente. Semelhanças de conjunto e pormenor. (WITTGENSTEIN, 1989, p. 39)

Com esse verdadeiro decalque das ideias de Wittgenstein transferidas para o campo das artes contemporâneas, Weitz parece ter encontrado a verdadeira “pá de cal” atirada por sobre os resquícios essencialistas e idealistas na estética.

E ainda aconselha aos críticos serem claros no modo como concebem seus conceitos para evitarem a confusão no uso da palavra arte, que ora serve como função descritiva, ora como avaliativa ou molda seus critérios de reconhecimento a favor de suas teorias.

E por fim nos diz:

Compreender o papel da teoria estética não é concebê-la como uma definição, logicamente condenada ao fracasso, mas lê-la como sumário de recomendações sérias para prestarmos atenção, de determinada forma, as determinadas características da arte. (WEITZ, 2007, p. 77)

Mas os filósofos analíticos que discutiam a estética acabaram eles mesmos centrados nas questões acadêmicas e de difícil compreensão a respeito da definição da arte, deixando de lado outras questões.

O texto de Weitz, escrito em 1956, foi por muito tempo considerado um divisor de águas nas discussões estéticas e de certa forma preconizava as mudanças na arte a partir da década de 1960. Mas, como afirmam D'Orey (2007) e Guillermo Mautone (2020), Weitz teve sua teoria contestada ou complementada por outros filósofos contemporâneos.

Entre esses, destaca-se a figura de Noël Carroll (1947 –) um contestador das ideias de Weitz, que, segundo ele, faz um uso inadequado da noção de *semelhança de família* de Wittgenstein.

Vejamos uma síntese dessa crítica apresentada por Mautone (2020):

Ademais, depois de sugerir que nós precisamos abandonar a abordagem essencialista para a identificação da arte no campo da filosofia, Weitz argumenta em favor de uma perspectiva metodológica que ele alega ser inteiramente inspirada na noção wittgensteiniana de *semelhança de família*. Mas Carroll (2012), mais uma vez, objeta no sentido de que Weitz está lendo Wittgenstein errado. Por quê? Porque o método de identificação de arte de Weitz preconiza a aparência geral das obras de arte, ou seja, aqueles aspectos que podem ser averiguados pela contemplação e pela percepção. Mas se isso estiver correto, então nós estaremos trivializando a noção de *semelhança de família* nas *Investigações Filosóficas*. Eu sou parecido com meu pai e com minha mãe de tal e tal maneira não em função da semelhança de nossos narizes, sobrancelhas, cor de cabelo ou rosto. Mas sim em função de que compartilhamos algo mais básico e constitutivo que determina essas semelhanças, a forma como nos parecemos, nossas semelhanças fenotípicas. Minha aparência geral enquanto uma pessoa é, antes de tudo, algo determinado pelos traços genéticos que eu compartilho com meu pai e minha mãe, traços que não são *per se* observáveis pelo olho nu. O fato de que Weitz tenha entendido que semelhanças de família são determinadas pelas aparências é algo grosseiramente enganador e inteiramente distante das considerações originais de Wittgenstein. Embora essas semelhanças sejam coisa fenomenologicamente verificáveis, ou seja, verificáveis pela inspeção empírica, elas não são determinadas ou causadas por algo que o olho possa notar, isolar ou contemplar. (MAUTONE, 2020, p. 6)

Como vemos, para Carroll, Weitz percebe apenas os aspectos visíveis na arte. Questões relacionais e o próprio estatuto da arte não são considerados.

Para Mautone (2020), o trabalho de Carroll em *Beyond Aesthetics* (2001), em que apresenta suas críticas e ideias, é uma importante contribuição para o debate contemporâneo no campo artístico e uma perspectiva inovadora na filosofia da arte e da estética, apresentando teorias e metodologia próprias da arte através das narrativas artísticas como método de identificação da arte e que são por ele chamadas de narrativas identificadoras.

A abordagem das narrativas identificadoras de Carroll nos direciona no sentido de entender a identificação de obras de arte como um procedimento necessariamente prático, concreto e orientado pela linguagem. (MAUTONE, 2020, p. 20)

Segundo Carroll (2001), determinar o que é arte é dado pela própria competência que temos de, através do conhecimento da história da arte, suas práticas e nossa própria experiência com a arte, criar um discurso que se justifique.

Como expõe Mautone (2020):

Carroll substituir o debate acadêmico sobre a possibilidade ou não de uma definição de arte ao localizar a sua emergência dentro de um contexto concreto e prático no qual uma pessoa consegue ver um objeto como sendo uma obra de arte e outra pessoa que não consegue ver o mesmo objeto como tal. Para superar esse cenário cético, aquela pessoa que identifica o objeto como sendo arte procura convencer a outra que não consegue ao criar uma narrativa, ao convocá-la ao debate, ao fornecer para ela um raciocínio histórico que conecta o objeto disputado a períodos específicos da história da arte ou a obras de arte específicas ou tendências artísticas. Mas, sobretudo, ao chamar a atenção de seu oponente para o objeto ele mesmo. Para Carroll, esse método dissolve a já mencionada insistência na tarefa de encontrar definições de arte e, ademais, o mesmo método chama a atenção para aquilo que é relevante no debate, isto é, a arte ela mesma, a história de sua mutação ao longo do tempo e o fato de que os artistas sempre estão em contato com o passado em certo sentido. (MAUTONE, 2020, p. 9)

Ou nas próprias palavras de Carroll (2001):

Isso envolve contar um certo tipo de estória sobre a obra em questão, a saber, uma narrativa histórica de como X veio a ser produzida enquanto uma resposta inteligível a uma situação da história da arte antecedente a sua criação e sobre a qual já existe um consenso sobre o estatuto artístico. Diante de uma obra de arte que está em disputa em relação a seu estatuto, o que tentamos fazer é localizá-la dentro de uma tradição onde ela se torna cada vez mais inteligível. E o parâmetro para realizar esse procedimento é produzindo uma narrativa histórica. (CARROLL, 2001, p. 85)

A prática de construir narrativas para identificar ou justificar a arte é comum entre críticos, artistas e filósofos e, quando olhamos para o mundo da arte de nosso tempo, onde os curadores parecem substituir os críticos de arte, a teoria das narrativas artísticas de Carroll

encaixa-se perfeitamente como prática corrente. Basta olharmos para as Bienais nos últimos 20 anos, em cujos catálogos encontramos os textos de curadores apresentando a concepção de suas escolhas embasadas numa justificativa teórica e ensaísta utilizando-se dos mais diversos discursos e campos do conhecimento.

Além do mais, Mautone (2020) identifica no narrativismo de Carroll aspectos das reflexões de Wittgenstein ao tratar a filosofia como um trabalho sobre si mesmo, um trabalho sobre a própria forma de ver as coisas, uma atividade, um autoexame.

Mesmo sabendo das limitações de sua perspectiva, Mautone apresenta as narrativas artísticas identitárias operando na mesma chave de entendimento que Wittgenstein tem da filosofia, pois através das referidas narrativas, produzidas individual ou coletivamente, modificamos nossas crenças, nossas perspectivas e formas de ver o mundo, realizando também assim um trabalho sobre si mesmo.

Como vemos, as interpretações, devidas ou não, das ideias de Wittgenstein têm prosperado e inspirado pensadores no campo das artes e da estética de nosso tempo, movimentando e pondo em exercício o pensamento e a reflexão sobre a linguagem em torno de suas ideias.

CAPÍTULO 3: INFLUÊNCIA DE WITTGENSTEIN NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Wittgenstein representa uma figura paradigmática de união entre vida e obra que pode ser adotada como modelo compreensivo para outros artistas de vanguarda [...]. Tanto sua figura como sua obra têm um importante ingrediente que em princípio parece oculto como um lógico analista, mas que algumas correntes e tendências da arte contemporânea têm reconhecido imediatamente. (PUELLES, 2002, p. 197)

Como vimos, a arte foi sempre presente na vida de Wittgenstein desde sua tenra infância e por vezes ele comparou a filosofia e o pensamento com o fazer artístico:

O pensamento assemelha-se muito ao desenhador cujo objetivo é representar as inter-relações entre as coisas. (WITTGENSTEIN, 1980, p. 27)

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). (WITTGENSTEIN, 1980, p. 33)

Penso ter resumido minha atitude para com a filosofia quando disse — a filosofia devia apenas escrever-se como uma composição poética. (WITTGENSTEIN, 1980, p. 43)

Além do mais, suas ideias sobre a estética apresentadas em aulas nos mostram uma perspectiva bem próxima da adotada pelo caminho das artes do século XX, mais ampliada e difusa e longe do modelo tradicional. Tanto sua vida quanto sua obra têm inspirado artistas a pensar e a fazer a arte. É com certeza, dos filósofos do século XX, o mais laureado pelas vanguardas artísticas.

Contudo, nos parece que a preocupação com a linguagem seja o elo mais evidente entre as ideias de Wittgenstein e as artes contemporâneas.

Mesmo que na História da Arte Ocidental Europeia as relações entre a linguagem escrita e as artes visuais possam ser encontradas desde a época em que começaram a dar títulos aos quadros, passando pelas colagens cubistas, pelos quadros de Magritte e alcançando um radicalismo em movimentos como o Letrismo³² e a Arte Conceitual, onde imagem e palavra, conceito e objeto, arte e texto, testam seus limites.

³² “O letrismo foi um movimento literário e artístico idealista, fundado em Bucareste em meados dos anos 40 por um jovem poeta romeno, Isidore Isou.” O movimento tinha como premissa “criar um vocabulário visual de signos e letras que pudessem estabelecer comunicação com todo o mundo.” Isou interpretava a citação bíblica de que “no princípio era o verbo” como uma inspiração máxima por meio da qual podia se chegar ao divino com as letras. Passou a usar os diversos alfabetos e signos reais e inventados em seus trabalhos artísticos. (DEMPSEY, 2003)

Essa aproximação entre a arte e outras linguagens vem sendo gestada por um contexto político-cultural em profundas transformações ocorridas nos grandes centros industriais do mundo, como a Europa e os Estados Unidos. A efervescência artístico-cultural nos grandes centros industriais fez surgir as mais diversas manifestações culturais e políticas que conviviam e se retroalimentavam. Assim, a Arte Conceitual, o Minimalismo, o Expressionismo Abstrato, a *Pop Art*, o cinema experimental, o florescimento da *Performance* e do *Happening* e de grupos como o *Fluxus* se cruzavam numa rede cultural em intensa, complexa e plena atividade.

A arte conceitual foi uma das muitas alternativas às formas tradicionais e práticas de exposições. Estava sobreposta a outras práticas em artes, outras alternativas. (SMITH, 1991, p. 184).

Segundo Victoria Dexeus (1975), uma das questões que realmente influenciou a todos foi sem dúvida a ampliação e a difusão dos meios de comunicação que se desenvolveram em países com um forte capitalismo tecnológico. Para a autora, a

[...] irrupção dos mass media no terreno artístico; o aparecimento das teorias da comunicação e da informação; o surgimento da cibernética e o estruturalismo tão em voga no meio acadêmico na época formam também parte desse background teórico em que ficara localizada a Arte Conceitual. (DEXEUS, 1975, p. 14, tradução nossa)

Novos meios e materiais surgiam apresentando novas possibilidades aos artistas e uma multiplicidade de expressões.

O campo das Artes foi tomado pelo furacão do corpo e da desmaterialização do objeto e novos questionamentos e práticas causaram um colapso que mudou os paradigmas de época, reposicionando completamente o campo artístico numa nova realidade social, técnica e cultural.

Os conceitos de exposição, público e contemplação, dentre outros, foram totalmente escancarados. As exposições são ironizadas e combatidas como o único lugar culminante do trabalho artístico. O público, que até então era um passivo contemplador, passou a ser ativo produtor de sentido e a fazer parte da experiência, reposicionando a própria presença do trabalho artístico numa experiência inaugural, quebrando assim o posicionamento tradicional iluminista de sujeito e objeto. O público passa a ser uma nova condição para a arte.

Em meio a tamanha diversidade, havia uma unanimidade que a todos unia como um referente: a importância de Marcel Duchamp. Depois dele, a arte nunca mais seria a mesma. Ele é, sem dúvida, o exemplo que devemos tratar à parte para que possamos compreender os novos paradigmas da arte contemporânea.

3.1 Marcel Duchamp e os ready-made

Henri-Robert-Marcel Duchamp nasceu em Blainville-Crevon, na França, em 1887 e morreu em 1968 em Nova York. De uma família de proeminentes artistas, foi seu irmão quem o iniciou nas Artes desde criança. Mas, mesmo dedicado ao seu cumprimento, sofreu um duro golpe em suas pretensões quando aos 17 anos foi reprovado nos exames para a Escola de Belas Artes. Passou então a frequentar uma escola particular de artes que logo abandona e vai trabalhar como impressor gráfico, atividade na qual aprende a dominar as técnicas de gravuras e composição tipográfica. Somente em 1905, quando visitou o Salão de Outono em Paris e ficou fortemente impressionado com os quadros de Henri Matisse, é que decidiu se tornar pintor. Fez carreira como ilustrador chegando a receber o prêmio do 2.º Salão Anual dos Artistas Humoristas em 1908. (TOMKINS, 2003)

Marcel Duchamp era também fascinado pelo jogo de xadrez, assim como todos em sua família. É sobre esse tema que realiza suas primeiras pinturas de destaque em 1910. “O jogo de xadrez” é a demonstração de um exímio exercício dos ensinamentos de Cézanne.

Figura 22: O jogo de xadrez. Marcel Duchamp. 1910.



Fonte: TOMKINS, Calvin. 2003.

Logo em 1911, realiza “Os jogadores de xadrez” e, segundo Tomkins (2013), é nessas duas pinturas que se percebe o salto de Duchamp “dos olhos para a mente”. O quadro é um exercício dos ensinamentos cubistas que vai além e demonstra algo mais que sobreposições e múltiplas perspectivas. De acordo com Tomkins, Marcel Duchamp

[...] buscava algo que nenhum cubista — nem mesmo Picasso ou Braque — havia tentado. Seus jogadores de xadrez não estão só jogando xadrez, estão “pensando” xadrez. A intensidade do pensamento que invade a pintura prepondera sobre a imagem “retiniana”. Pela primeira vez, conseguimos ter

uma visão clara dessa ambição que rapidamente tomava conta de Duchamp: a de pôr a pintura a serviço da mente. (TOMKINS, 2013, p. 74)

Figura 23: Os jogadores de xadrez. Marcel Duchamp. 1911.



Fonte: TOMKINS, Calvin, 2013.

Essa é a central questão em Duchamp: a mudança da representação para o pensamento expresso nessas pinturas parece ser o salto no entendimento da obra de Duchamp.

Logo depois, pintou “Nu descendo escadas” e “A noiva”, ambos de 1912. Mas Duchamp, no auge de sua carreira como “pintor profissional”, como seus irmãos, optou pela vida simples com um emprego de bibliotecário e dedicado ao estudo profundo da perspectiva. Abandonou as práticas reconhecidas da arte ocidental e começou a experimentar outras técnicas e materiais. Dedicou-se ao desenho de mecanismo e a anotações escritas. A ironia e o acaso se transformam em instrumentos de criação, deixando de lado a ideia do controle consciente do artista sobre sua obra. (TOMKINS, 2013)

Esse controle consciente do artista é também criticado por Wittgenstein, como vemos nessa nota de diário em que, num diálogo com a ideia de arte de Tolstoy, nos apresenta uma reflexão que se coaduna com as ideias de Duchamp numa crítica ao efeito comunicativo nas artes e à intenção do artista em dizer algo através de seu trabalho.

Há muito a aprender com a má teorização de Tolstói acerca do modo como uma obra de arte comunica um sentimento. Poderia chamar-se não exatamente a expressão de um sentimento, ou uma expressão sentida. E também se podia dizer que, até ao ponto em que as pessoas o compreendem, ressoam em harmonia com ela, são-lhes sensíveis. Poderia dizer-se: a obra de arte não tem como finalidade comunicar outra coisa exceto ela própria. Tal como ao visitar alguém, não pretendo apenas levar a pessoa a ter sentimentos deste ou daquele tipo; o que sobretudo quero é visitá-la, embora, é claro, gostasse também de ser bem recebido.

E é de todo absurdo dizer que o artista pretende que os sentimentos que teve ao escrever sejam experimentados pelos outros na leitura. Posso pensar presumivelmente que compreendo um poema (por exemplo), que o

compreendo como seu autor o desejaria. Mas o que ele possa ter sentido ao escrevê-lo, não me diz qualquer respeito. (WITTGENSTEIN, 1980, p. 90)

Tanto para um, como para outro, o espectador tem aqui um papel importante como parte da obra, seja ela literária, musical ou plástica.

No processo de criação de Duchamp, foi o abandono às tradições e suas técnicas de criação que fez surgir seu primeiro *ready-made*: a “Roda de bicicleta”. É o completo abandono da pintura como paradigma do fazer artístico maior. Foi seu antídoto contra os valores tradicionais em Artes. Uma ruptura radical que mudou o paradigma das artes de seu tempo.

Figura 24: A roda de bicicleta. Marcel Duchamp.



Fonte: TOMKINS, Calvin. 2003.

O *ready-made* é uma obra de arte criada não pela mão ou pelo talento do artista, mas por sua decisão. É, portanto, um gesto irônico de criação. Uma forma de desmistificar a arte e o artista como condição superior, um desdém perante a dita sensibilidade artística de sua época. Para Octavio Paz,

Os *ready made* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo, esse gesto dissolve a noção de obra [...] não são obras, mas signos de interrogação ou de negação diante das obras [...] uma crítica do gosto. (PAZ, 2008, p. 23)

Os *ready-made* se tornaram uma crítica ao gosto, ao objeto, ao controle do artista, ao artista etc. Um gesto simples numa verdadeira jogada de mestre. Duchamp lançava um xeque-mate na tradição em artes, que havia sido alvejada em épocas passadas. Sim, ele não foi o primeiro, mas sua jogada foi certa.

[...] seu gesto não é tanto uma operação artística quanto um jogo filosófico, ou antes, dialético: é uma negação que, pelo humor, torna-se uma afirmação. (PAZ, 2008, p. 29)

Duchamp passou por quase todas as vanguardas artísticas de sua época (cubismo, dadaísmo, surrealismo, Op Art), mas não se prendeu a nenhuma delas, nem foi um fiel discípulo, pois o que lhe interessava realmente era a liberdade, tanto no plano artístico, como no intelectual e pessoal.

Além disso, o processo de fazer arte era mais importante que seu resultado final e o observador era peça fundamental nesse processo, sendo um participante ativo, realizando assim uma nova jogada de reposicionamento desses fatores no campo da arte.

A influência enorme de Duchamp nos dias de hoje deve-se em grande parte a sua concepção de processo artístico, que faz qualquer expressão de individualidade parecer trivial e irrelevante, em vez do artista herói [...] Duchamp propõe a obra de arte como uma criação independente, cuja existência provém do esforço conjunto do artista, do espectador e da intervenção imprevisível do acaso — uma criação livre que, pela própria natureza, pode ser mais complexa, mais interessante, mais original e mais fiel à vida do que uma obra sujeita às limitações do controle pessoal do artista. (TOMKINS, 2003, p. 441).

Para Arley Moreno (1985), o que Duchamp realiza com seus *ready-made* é a ideia wittgensteiniana de criação de regras de uso em um determinado contexto de jogo. Na verdade, os *ready-made* acabaram criando novas regras de uso da palavra Arte. Duchamp produziu novas regras para a produção de novos objetos artísticos, “criando um novo jogo para a Arte” (MORENO, 1985, p. 143), um apontamento em plena consonância com de Anne Cauquelin:

[...] assim como os jogos de linguagem de Wittgenstein esclarecem não a mensagem, mas o sistema da língua e seu uso, as proposições de Duchamp que acrescentam aos *ready made* (ou são utilizadas como *ready made*) esclarecem não tanto os próprios objetos — cujo significado habitual tendem antes a obscurecer — e sim o funcionamento da arte. (CAUQUELIN, 2005, p. 102)

No entanto, é importante analisar e aproximar as ideias de Marcel Duchamp e Wittgenstein a partir do texto de Duchamp “O ato criativo” (1951) junto a algumas notas de Wittgenstein.

Este texto de Duchamp trata da luta entre o artista e o espectador, os dois extremos na relação artística e, entre eles, o ato criativo que também opera na incerteza entre a intenção e a realização. Nessa luta, a visão tradicional em artes acredita que haja uma comunicação intencional do artista para o público. Uma “osmose estética” que é transferida pelo talento do artista para o público como se o artista comunicasse seu interior. Essa visão tradicional acreditava que o artista tinha plena consciência e controle técnico para a transmissão de sentimento e que poderíamos chamar de visão idealista.

Figura 25: O jogo das possibilidades: Duchamp X Wittgenstein, 2022.



Fonte: Arquivo pessoal Rômulo dos Santos.

Para Duchamp, primeiro, não havia esse total controle do artista sobre sua criação. Segundo, o espectador interferia em sua obra, era parte criadora dela também. O espectador sai da contemplação passiva e passa através do pensamento a romper o “círculo mágico”.

Wittgenstein parece aqui convergir com o pensamento de Duchamp ao comparamos suas anotações em diário que rejeitam a interpretação comunicativa da arte.

E é de todo absurdo dizer que o artista pretende que os sentimentos que teve ao escrever sejam experimentados pelos outros na leitura. Posso pensar presumivelmente que compreendo um poema (por exemplo), que o compreendo como seu autor o desejaria. Mas o que ele possa ter sentido ao escrevê-lo, não me diz qualquer respeito. (WITTGENSTEIN, 1980, p. 90)

Além da crítica ao idealismo, ambos tinham uma profunda compreensão e aplicação da ideia de jogo. Wittgenstein por vezes utilizou o jogo de xadrez como uma analogia com a linguagem nas *Investigações Filosóficas*. Para ele, o uso de uma proposição na linguagem é como um lance do jogo de xadrez, pois, assim como o xadrez, a linguagem é uma atividade guiada por regras.

Além do mais, Duchamp acreditava que o importante para o artista não era criar um novo objeto, mas sim um novo pensamento para os objetos já existentes, assim como para Wittgenstein o importante na filosofia era criar novos pontos de vistas e ver novos aspectos nos objetos ou questões filosóficas, não criar novas teorias, mas se desemaranhar dos feitiços da linguagem.

Assim como para Wittgenstein não importava mais a forma da palavra mas seu uso, para Duchamp não importava mais criar outras formas mas um novo uso das já existentes. Podemos arriscar em dizer que os *ready-made* inauguram novos jogos de linguagem na arte.

[...] 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. (WITTGENSTEIN, 1980, p. 18)

De fato, não é de todo absurdo pensar que Marcel Duchamp tenha conhecido as ideias de Wittgenstein e que com elas se coaduna — é o que nos mostra uma entrevista dada a Pierre Cabanne (1987) na qual Duchamp demonstra estar inteirado dos assuntos da lógica. Quando Cabanne lhe pergunta de assuntos metafísicos como acreditar em Deus...

— Você acredita em Deus?

— Não, absolutamente. Não me pergunte isto! Para mim a questão não existe. É uma invenção do homem. Por que falar de tal utopia? Quando o homem inventa qualquer coisa, existe sempre alguém a favor ou contra. É uma imbecilidade maluca ter criado a ideia de Deus. Não quero dizer que não sou nem ateu, nem crente, nem mesmo quero falar sobre isso. Não falo a você a vida das abelhas no domingo, entende? É a mesma coisa. Você conhece a história dos lógicos de Viena?

— Não.

— Os lógicos de Viena elaboraram um sistema no qual tudo é, pelo que entendi, tautologia, quer dizer, uma repetição de premissas. Em matemática, isto vai de um teorema muito simples ao muito complicado, mas tudo está dentro do primeiro teorema. Então, a metafísica: tautologia; a religião: tautologia, tudo é tautologia, exceto o café preto, porque há um controle dos sentidos! Os olhos veem o café preto, há um controle dos sentidos, é uma verdade; mas o resto é sempre tautologia. (CABANNE, 1987, p. 179)

Quando Duchamp afirma que “o importante é a capacidade do artista de criar um novo pensamento, não um novo objeto” (PUELLES, 2002, p. 113), parece aproximar-se de Wittgenstein em sua segunda fase que também não estava interessado em criar novas teorias mas transformar modos de pensar.

É necessário ressaltar a importância de Duchamp para compreendermos sua obra como ponto de virada na arte moderna e influência direta para a arte contemporânea. Aliás, esse par, Duchamp – Wittgenstein, estará de mãos dadas no “altar” da Arte Conceitual.

3.2 Arte Conceitual

Para Paul Wood (2002), a Arte Conceitual já vinha sendo gestada desde a década de 1950, mas, na historiografia da arte, o primeiro a empregar o termo foi o escritor e músico

Henry Flint em 1961, em atividade do grupo *Fluxus* de Nova York. Ele e Sol LeWitt, com seu texto “Parágrafos sobre arte conceitual” na revista *Artforum* de junho de 1967, conseguem disparar publicamente os primeiros princípios da nova prática. Vejamos alguns trechos.

Na arte conceitual a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra [...]. A ideia se torna a máquina que faz a arte [...]. O objetivo do artista que lida com arte conceitual é tornar seu trabalho mentalmente interessante para o espectador, e por isso ele normalmente quer que o trabalho fique emocionalmente seco [...]. Apenas a expectativa de um impacto emocional, ao qual uma pessoa condicionada à arte expressionista está acostumada, impediria o observador de perceber essa arte [...]. A própria ideia, mesmo no caso de não se tornar visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer outro produto terminado. Todos os passos intermediários — rascunhos, rascunhos, desenhos, trabalhos não sucedidos, modelos, estudos, pensamento, conversas — interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final. (LEWITT, 2009, p. 176, 177 e 179)

A Arte Conceitual é feita para cativar a mente do observador, mais do que seu olho ou suas emoções. (LEWITT, 2009, p. 181)

Por essas afirmações, é possível ter uma ideia do que pretendia a Arte Conceitual. Era a arte do conceito, a arte da ideia, portanto, do pensamento, da palavra, da linguagem. Não mais o objeto trabalhado pelo artista, mas o pensamento do artista e de quem percebia sua arte, o público.

Para essa missão, o artista se valia dos mais diversos meios e materiais, muitas vezes usavam mensagens verbais ou escritas para transmitir suas ideias. “Na Arte Conceitual, o objeto é só o meio, a plataforma, para a reflexão posterior, a consciência do sujeito que pensa.” (DEXEUS, 1975, p. 26, tradução nossa). Ela vem para contrariar a arte de efeitos visuais que apela somente aos olhos, a arte feita para ser olhada, a “arte retiniana”, diria Duchamp. É a arte do pensamento, não dos sentidos. Com isso, consegue abalar duas características principais da arte tradicional: o objeto e a contemplação.

A Arte Conceitual incide assim, fundamentalmente, na desmaterialização da obra de arte enquanto objeto e na potencialidade do espectador, tornando-o um atualizador do processo artístico. Vale destacar também que, para os artistas conceituais, era importante a atuação como crítico e teórico das artes, o artista devia pensar a arte, não apenas produzir arte.

Victoria Dexeus (1975) nos apresenta algumas características que entende como fundamentais para nos aproximarmos de uma noção do que foi a arte conceitual:

1. Rompimento com o tradicional.
2. Valorização da teoria e da atividade artística entendida como atividade reflexiva. Os artistas passam a ser teóricos.
3. Todos podem fazer arte.

4. A desmaterialização do objeto de arte. A crítica ao objeto de arte era predominante e central, portanto, todo formalismo contido nele, material, cor, técnica, eram desprezados.
5. A ideia de processo como constituinte da obra: a mudança, a contingência, a indeterminação eram agora valorizadas.

Outras autoras, como Roberta Smith (1991), acrescentariam “o surgimento de um novo espectador, portador de uma nova espécie de atenção e de participação mental.” (SMITH, 1991, p. 182)

Boa parte da Arte Conceitual assume a forma de documentos, propostas escritas, filmes, vídeos, performances, fotografias, instalações, mapas, ou fórmulas matemáticas. Os artistas usavam de forma consciente formatos visualmente desinteressantes com o intuito de focar a atenção sobre a ideia ou mensagem central. As atividades ou pensamentos apresentados poderiam ter acontecido em outros lugares, espacial e temporalmente, ou simplesmente na cabeça do espectador. Estava implícito o desejo de desmistificar o ato criativo e dar poderes ao artista e ao espectador, rompendo com as preocupações do mercado de artes. (DEMPSEY, 2003, p. 242).

Para Smith (1991), a Arte Conceitual foi, entre tantas tendências que surgiram à sua época, a que adotou a posição mais radical com uma alternativa clara. “Eram um grupo extremamente diverso com posições polêmicas, mas unidos pela ênfase na linguagem ou nos sistemas de linguagens.” (SMITH, 1991, p. 184)

A linguagem como matéria dos trabalhos artísticos conceituais os libertou da monotonia dos materiais próprios da pintura e escultura e assim, as palavras escritas ou faladas tornaram-se parte de sua poética. (SMITH, 1991, p. 185)

A vertente mais radical da Arte Conceitual pode ter sido o grupo *Art&Language*, que levou a problemática intelectual dedicada à natureza da arte aos extremos de “inclusive abandonar fazer qualquer tipo de arte material para dedicar-se ao aprofundamento de uma teoria artística.” (DEXEUS, 1975, p. 27, tradução nossa).

No grupo A&L, a linguagem atingiu um status quase formal, existindo como material e tema, e a obra desses artistas concentrou-se quase exclusivamente na questão de definir a arte. Palavras e frases foram por eles isoladas, saboreadas e discursivamente analisadas. (SMITH, 1991, p. 186)

A palavra foi a matéria radical contra a forma tradicional de arte até então, a pintura em seu formato presente e hegemônico do abstracionismo americano e seus defensores formalistas modernos.

Como bem disse Wood (2002), a Arte Conceitual estruturou uma crítica aos pressupostos estéticos do modernismo artístico e sua autonomia da obra de arte. “O modernismo havia reprimido a dimensão cognitiva da arte. Agora, nas ruínas do modernismo, a linguagem retorna vingativamente.” (WOOD, 2002, p. 43)

Figura 26: *Language is not transparent*. Mel Bochner 1970³³.



Fonte: HILL, Will. 2009.

Como a arte abstrata americana era o que havia de mais hegemônico, com seus teóricos, críticos e artistas preponderantes, eles foram alvo de todo tipo de ataques e críticas por parte dos artistas conceituais.

³³ Mel Bochner, *Linguagem Não É Transparente*, 1970. Giz na pintura na parede, 183 x 122 cm. Coleção do Museu de Arte de Los Angeles. *Linguagem Não É Transparente*, de Bochner, investiga as propriedades espaciais da linguagem e o conflito contínuo entre o signo linguístico e o real. Rabiscada sobre um fundo preto gotejante, fluido, a declaração de Bochner insiste na instabilidade das palavras enquanto portadoras neutras de claridade mostrando que elas são perpetuamente colorizadas por uma multidão de referências visuais, da parede grafitada à lousa escolar, nunca repousando sobre um significado singular.

Vale lembrar que foi a A&L quem denunciou o favorecimento do abstracionismo norte-americano com subvenções do governo através de *National Endowment of Art*, numa articulação da CIA para barrar o avanço do realismo soviético, desmascarando o discurso crítico atrelado a uma defesa dos interesses norte-americanos e a legitimação de sua economia (PUELLES, 2002, p. 146). E assim a A&L passava a fazer política também, não apenas arte.

Para Wood (2002), a Arte Conceitual foi responsável por muitas questões que até hoje permeiam a arte, como: a crítica institucional; a política de identidade; as alternativas aos museus e galerias etc: “Várias técnicas e estratégias associadas à Arte Conceitual difundiram-se penetrando todo âmbito da arte contemporânea.” (WOOD, 2002, p. 74)

Muitos artistas que aderiram à Arte Conceitual foram atentos leitores de Wittgenstein (Sol LeWitt, Robert Smithson, Jasper Johns, Bruce Nauman, Joseph Kosuth, entre outros) e passaram a usar o filósofo tanto na composição e argumentação de seus textos, quanto em sua arte, em citações diretas ou em interpretação de suas ideias.

Figura 27: *A heap of language*. Robert Smithson³⁴, 1966.



Fonte: HILL, Will. 2009.

Segundo Puelles (2002), Wittgenstein é o filósofo mais citado em manifestos e textos dos artistas modernos e contemporâneos. As reflexões de Wittgenstein acerca do estatuto da imagem, da percepção e da descrição dizem respeito a aspectos básicos da arte e acertaram

³⁴ “Posteriormente conhecido por suas obras de Land Art, a pintura “A Heap of Language” [Uma Pilha de Linguagem] desempenhou um papel importante no desenvolvimento da Arte Conceitual; um escritor prolífico sobre o tema da arte, esta peça reúne muitas das preocupações de Smithson. O trabalho analisa as possibilidades da linguagem como um meio, tão manuseável quanto tinta ou gesso e com propriedades físicas compatíveis com a natureza e a paisagem com as quais ele se engajaria mais tarde.” (tradução nossa)

em cheio os artistas conceituais. Além disso, seu caráter antimetafísico e sua crítica à tradição estética europeia estavam em atualidade com o que pensavam esses artistas.

Para Dexeus (1975), Wittgenstein era igualmente venerado, não só como “protótipo de uma nova filosofia, mas também de um novo comportamento. Os artistas se interessaram muito mais por sua ética particular.” (DEXEUS, 1975, p. 13, tradução nossa)

“Os artistas descobriram um Wittgenstein profundamente implicado em questões culturais, não somente em estrutura lógica e análise da linguagem.” (PUELLES, 2002, p. 158)

[...] só o artista é capaz de apresentar assim uma coisa individual de modo que ela nos pareça como obra de arte [...]. A obra de arte obriga-nos — por assim dizer — a vê-la da perspectiva correta; mas na ausência da arte, o objeto é apenas um fragmento da natureza, como um outro qualquer; podemos enaltecê-lo com nosso entusiasmo, mas isso não dá a ninguém o direito de nos confrontar. (Continuo a pensar num desses insípidos instantâneos fotográficos de um fragmento de paisagem que tem interesse para quem os tirou, porque estava lá e sentiu algo; mas qualquer pessoa olhará para eles com frieza de um modo inteiramente justificado, até o ponto em que é justificável olhar friamente para alguma coisa.)

Mas parece-me também que há outra maneira de apreender o mundo *sub specie aeterni*, para além do trabalho do artista. É o caminho do pensamento que, por assim dizer, voa sobre o mundo e o deixa tal como é — observando-o de cima, em voo. (WITTGENSTEIN, 1980, p. 17-18)

Entre os artistas que fizeram essa apropriação e interpretação de Wittgenstein, destaca-se a figura de Joseph Kosuth.

3.3 Joseph Kosuth

Joseph Kosuth foi um destacado membro e defensor da Arte Conceitual e, dentre todos foi o que construiu suas bases teóricas e entre os artistas conceituais, é quem mostra mais influência de Wittgenstein.

Para ele, a responsabilidade do artista está intrinsecamente ligada com compromisso teórico e deve estar aliada à sua produção plástica. Saber o que é, e para que serve a arte é tão importante quanto produzir arte.

Joseph Kosuth nasceu em 31 de janeiro de 1945, em Toledo, Ohio. Frequentou as escolas de design e arte de sua região e em 1965 muda-se para Nova York. Era um garoto de 20 anos na cidade mais fervilhante dos anos 60. Rapidamente se adapta à vida na cidade e se aproxima do círculo artístico participando e promovendo debates e discussões sobre o fazer

crítico nas artes. Tinha entre parceiros e interlocutores Lichtenstein, Oldenburg, Judd, Smithson, entre outros.

Sua primeira obra conceitual se chama *Leaning Glass*, de 1965. A peça consistia de uma chapa de vidro para ser recostada em qualquer parede. Kosuth utilizava o vidro para solucionar o problema da cor na composição e, para superar a forma, tentou apresentar o trabalho em condições variadas: despedaçado, moído, picado, empilhado. A transparência do material parecia dar resposta a sua inquietação perante o formalismo moderno e parece uma referência explícita a Duchamp e seu “Grande Vidro”.

Figura 28: Leaning glass. Joseph Kosuth. 1965.



Fonte: Conceptual Art³⁵.

Depois, a água passa a se constituir como material em seus trabalhos. Sua qualidade incolor e uniforme acrescentava elementos ao ataque radical contra o formalismo moderno. Foram também apresentados nos mais diversos estados e maneiras possíveis.

Em 1967, funda a *Lamis Gallery*, um espaço destinado à exibição alternativa em artes que logo se transforma em *The Museum of Normal Art*.

Em 1968, se tornou professor na *School of Visual Art*, quando já era considerado a principal e controversa figura da Arte Conceitual.

Em 1969, é publicado seu primeiro texto importante: *Art after Philosophy* (A arte depois da filosofia), no periódico *Studio International*. Daí em diante, Kosuth disparou uma

³⁵ Disponível em: <<https://vp-g2-conceptualart.tumblr.com/post/66766977160/leaning-glass-joseph-kosuth-1965>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

intensa produção teórica e crítica das artes. “*Introductory Notes*” (1970) tratou da responsabilidade do artista e das implicações sociais de seu trabalho e traçou um severo ataque ao mercado das artes.

Em 1975, estimulado por seus recentes estudos em antropologia, seus textos ganharam uma forte tonalidade social e política mais abrangente. Uma crescente consciência social e política toma corpo e sua crítica revela as contradições pelas quais a Arte Conceitual e ele próprio estavam passando. Foi quando, no mesmo ano, funda a revista *FOX*, que durou apenas um ano, mas que teve um relevante papel na promoção dos debates sobre política e Arte. Kosuth foi também editor da revista *A&L*, mas rompeu com o grupo por divergir dos rumos a que estava se encaminhando a Arte Conceitual, um gueto elitista autorreferente de vanguarda em artes. Segundo Medina (2007), Kosuth procurou, na revista *FOX*, redefinir os rumos da Arte Conceitual, que estava caindo num isolamento vanguardista.

Kosuth é um artista e pensador das artes que reconsiderou algumas de suas ideias iniciais, redefiniu conceitos e sua teoria, mas sempre manteve a essência de uma arte nascida com a missão de discutir a arte rompendo sempre com convenções. (MEDINA, 2007, p. 31)

Na década de 80, mostrou interesse pela psicanálise e pelas obras de Freud, de onde resulta uma série de artigos. Em 1989, foi convidado para ser curador de uma exposição em homenagem ao nascimento de Wittgenstein. Uma oportunidade para homenagear sua fonte de inspiração e referência para textos e objetos artísticos. Nessa oportunidade, escreveu para o catálogo um outro artigo importante que traz as ideias de Wittgenstein no campo das artes: “O jogo do inefável”.

“A arte depois da filosofia” (1968) e “O jogo do inefável” (1989) são textos em que as ideias de Wittgenstein são diretamente utilizadas. “A arte depois da filosofia” é considerada “a mais extensa declaração teórica feita por um artista conceitual até aquela altura.” (WOOD, 2002, p. 43). Nele, Kosuth lança uma interpretação das ideias de Wittgenstein tentando aproximá-lo das pretensões da Arte Conceitual. Adota a utilização de termos da lógica (proposição, tautologia etc.) para as relações artísticas e a aplicação de alguns conceitos.

Para Joseph Kosuth, a arte é uma “proposição”, não sendo obrigatoriamente necessário um objeto para representá-la, podendo ser uma ideia expressada de alguma forma. Para ele, a obra de arte expõe fundamentalmente uma intencionalidade do autor, uma compreensão do que ele entende por arte. Kosuth propõe então que a obra de arte válida seja precisamente a que questione ou reformule a própria concepção de arte. A obra deve ser um questionamento ou uma análise do que se entende por arte em vez da transmissão de um conteúdo ou de uma

série de valores estéticos. Como diz em seu texto, a importância do cubismo, por exemplo, não se encontra na beleza de seu cromatismo, mas sim na transformação que causou na concepção de visão e função da pintura.

A arte se converte na construção de proposições em vez de objetos e que se referem não a algo externo, mas sim ao próprio domínio do artístico. Disso se pode concluir que a arte é uma linguagem e ademais tautológica. (PUELLES, 2002, p.151).

Kosuth afirma que a arte é uma tautologia, pois fala de si mesma. A arte conceitual consiste então em uma reflexão artística sobre a própria atividade da arte. A mesma tautologia era o que aproximava a arte com a lógica e a matemática. Para Victoria Dexeus (1975), parece exagerada a comparação da arte com a matemática e a lógica e, igualmente, a semelhança da arte com proposições analíticas.

Kosuth pretende ter solucionado o problema, mas na verdade não apresenta nenhuma solução, pois dizer que algo é igual a si mesmo, como dizer que a arte é o que é a arte, é dizer muito pouco. Como ele, não podemos sair do estreito marco da tautologia, que nenhum conhecimento acrescenta. (DEXEUS, 1975, p. 95, tradução nossa)

Se as obras só aludem a elas mesmas ou às anteriores, elas terminam caindo numa espécie de metalinguagem com um sistema de validação próprio e acabam caindo no formalismo que ele mesmo denuncia. (DEXEUS, 1975, p. 92, tradução nossa)

Kosuth isolou de uma totalidade complexa um só elemento (a parte mental da obra) para levá-lo ao estatuto epistemológico da arte. (DEXEUS, 1975, p. 95, tradução nossa)

Em 1985, Arley Moreno, em seu artigo “A propósito da noção de estética em Wittgenstein”, também comenta o texto de Kosuth “A arte depois da filosofia”. Na verdade, podemos dizer que Moreno realiza uma verdadeira terapia filosófica wittgensteiniana acerca dos conceitos de Kosuth, a fim de dissipar certas confusões gramaticais. Entre algumas dessas confusões, está o problema no emprego de identidade da arte com a tautologia. (MORENO, 1985, p. 142)

Além disso, Moreno alerta que Kosuth esteja a cair num “abismo filosófico” ao confundir analogia com metáfora. Para Moreno, Kosuth realiza o que chama de “transposição metafórica” das ideias de Wittgenstein para o campo das artes achando que está fazendo uma exemplificação analógica. Além do mais, Kosuth faz mudanças inadvertidas entre os jogos (Arte, Filosofia): “quando se muda de um jogo de linguagem para outro acreditando estar ainda sob as regras do jogo original.” (MORENO, 1985, p. 139).

Mas é com sua icônica proposição artística “Uma e três cadeiras” que Kosuth consegue ampliar as possibilidades de abordagem. Sua composição com objeto real, uma fotografia do objeto e sua definição dicionarizada é realmente sugestiva para o pensamento e a investigação do espectador.

3.4 *Uma e três cadeiras (1965-66)*

Uma e três cadeiras é das obras mais icônicas da Arte Conceitual. Ela condensa o gesto que procurava a arte conceitual para envolver o espectador numa relação mais mental do entendimento.

Figura 29: “Uma e três cadeiras”. Joseph Kosuth.



Fonte: WOOD, Paul. “Arte conceitual”. Cosac Naify, 2002.

A articulação entre os elementos nos leva a diversas leituras sobre a representação visual e verbal dos objetos, numa “indagação conceitual sobre o objeto artístico.” (WOOD, 2002, p. 34). Ela “provoca no espectador uma atitude analítica e comparativa acerca dos diferentes estágios de percepção de um mesmo objeto. Cada um dos meios impõe, efetivamente, suas regras.” (DEXEUS, 1975, p. 105, tradução nossa)

Dexeus também nos chama a atenção para o fato de a cadeira real estar situada entre as outras representações, o que impede que façamos um julgamento hierárquico do qual o referente icônico vai se afastando do texto.

A temporalidade é também uma consequência lógica desses três níveis: enquanto a cadeira real a situamos no presente, com a fotografia retrocedemos a um passado recente e o texto, o vemos como atemporal, pacto que provém de um contexto especificamente cultural, conceitual e neutro. (DEXEUS, 1975, p. 105, tradução nossa)

Para Alonso Puelles (2002), em “*Uma e três cadeiras*”, Kosuth procurou exemplificar a noção de forma lógica apresentada no aforismo 4.014 do *TLP*, no qual Wittgenstein diz:

4.014 – O disco gramofônico, a ideia musical, a escrita musical, as ondas sonoras, todos mantêm entre si a mesma relação interna afiguradora que existe entre a linguagem e o mundo, a construção lógica e comum a todos. (WITTGENSTEIN, 2010, p. 167)

O objeto artístico de Kosuth parece desempenhar o mesmo papel que os diversos elementos da metáfora musical que Wittgenstein apresentou acima ou, se quisermos, podemos tomar como uma exaltação das críticas de Wittgenstein para a definição de linguagem ostensiva de Santo Agostinho apresentada na abertura das *Investigações Filosóficas*, ou, pensar a obra de Kosuth da seguinte forma: dentre as três cadeiras, qual poderíamos apresentar como a que possui mais sentido para ensinar ostensivamente a alguém o significado da palavra cadeira? Segundo Puelles, esta obra é uma forma de “paradoxo visual plástico”. (PUELLES, 2002, p. 148)

3.5 *Proto-investigações (1967)*

Proto-investigações são definições dicionarizadas de muitos dos termos-chave presentes no debate sobre a natureza e o status da arte moderna — significado, objeto, representação, teoria etc. Kosuth os apresentou de várias formas e explorou suas possibilidades de diversas maneiras tendo mesmo marcado como seu estilo.

Figura 30: Proto-investigações. Joseph Kosuth.



Fonte: WOOD, Paul. 2002.

Em uma de suas exposições, Kosuth retirou de 12 dicionários diferentes a definição da palavra “nada” e as imprimiu em placas de acrílico. A palavra escrita torna-se seu material plástico linguístico partindo de definições particulares e indo até abstrações da abstração.

O trabalho expõe o vazio das definições conceituais metafísicas apresentadas por Wittgenstein. O significado da palavra — nada —, que é a negação de todo significado, causa um vazio de significado. Kosuth inicia uma série de trabalhos artísticos que exploravam o mesmo procedimento à qual deu o nome de “Série sem fim”.

Kosuth também sustenta que a estética se refere à arte como uma produção de objetos inúteis e sem função, que remetem ao gosto e ao prazer e assim têm a mesma categoria que o adorno, isto é, simplesmente tornam mais agradáveis os objetos. A razão de ser dos objetos artísticos reside em suas propriedades estéticas, pelo que deveriam ser autossuficientes. (PUELLES, 2002, p. 150).

3.6 Uma exposição para Wittgenstein

A admiração de Kosuth por Wittgenstein é tamanha ao ponto de organizar uma exposição em Viena no *Musée de Secession* (1989) para as comemorações do centenário de nascimento do filósofo.

O espetáculo de Kosuth, chamado de *The play of the unsayable*. O jogo do indizível reuniu vanguardistas do começo do século — Marcel Duchamp, Giacomo Balla, El Lissitski, Kassimir Malevich, René Magritte, Francis Picabia e Man Ray — com pós-modernistas como John Baldessari, Marcel Broodthaers, Günther Förg, Jenny Holzer, Jasper Johns, Cindy Sherman, Robert Smithson e Sherrie Levine, Bruce Nauman, Robert Rauschenberg, Gerhard. (PERLOFF, 2008, p. 271).

A curadoria de Kosuth procurou unir os dois momentos da filosofia de Wittgenstein em relação com a arte moderna. Além de textos de Wittgenstein pintados na parede, Kosuth convidou um seleto grupo de artistas e “a exposição é um fato único nas relações entre filosofia e arte”, “o ponto culminante da arte conceitual sobretudo em sua vertente linguística.” (PUELLES, 2002, p. 152).

Em nossa pesquisa, encontramos apenas uma imagem de tal exposição. O catálogo da exposição encontra-se no museu que a sediou apenas para consulta no local, isso impediu nosso acesso.



Figura 31: Imagem da exposição em homenagem a Wittgenstein.
 Fonte: HILL, Will. 2009.

3.7 Conceitualismos

Fora dos centros de poder, a Arte Conceitual se desdobrou em outras interpretações em suas dimensões internacionais. Enquanto sua vertente europeia se aproximou mais da filosofia da linguagem, operando num sistema autorreferente que em última instância os levou a um isolamento, na América Latina esteve ligada mais aos contextos políticos e sociais de suas realidades.

Em outras paragens, como América Latina, se aproximou de uma realidade política mais abrangente, haja vista a situação política, econômica, social e cultural destes países, operando dentro de um sistema de ativismo político e conteúdo utópico. (FREIRE, 2006, p. 10).

Cristina Freire (2006) nos mostra que muitas vezes os propósitos de ambos eram completamente opostos, pois o conceitualismo latino-americano era uma reação aos modelos e políticas imperialistas da Europa e dos Estados Unidos. Para a autora, a Arte Conceitual

operou na contramão do entendimento da obra de arte e lançou estratégias e interrogações desafiadoras ao objeto da arte tradicional.

A arte voltou-se para o mundo real, e esse mundo invadiu o campo das artes, com conteúdos políticos, antropológicos, matemáticos, filosóficos, fazendo parte das proposições artísticas. Suas estratégias lançadas são ainda fortemente atuais: A transitoriedade dos meios, a precariedade dos materiais, a crítica institucional, e as formas alternativas de exposição e circulação ainda estão aí, compondo os trabalhos em artes. (FREIRE, 2006, p. 10).

Essa breve digressão sobre o conceitualismo nos serve para introduzirmos uma artista brasileira entre as que fazem um uso original das ideias de Wittgenstein.

3.8 *Mira Schendel*

Mira Schendel (1919 – 1989) nasceu em Zurique, na Suíça, e migrou para o Brasil em 1949, mas antes disso estudou em Milão, na Itália, numa escola livre de artes de 1930 a 1936, depois frequentou por dois anos o curso de Filosofia na *Università Cattolica del Sacro Cuore*, também em Milão.

Aportou no Rio de Janeiro fugindo das perseguições do fascismo de Mussolini. Por lá permaneceu por algum tempo, depois decide morar em Porto Alegre onde dá continuidade a seus estudos de forma autodidata em artes e filosofia. Lá pinta, faz cerâmica, escreve e lê muito.

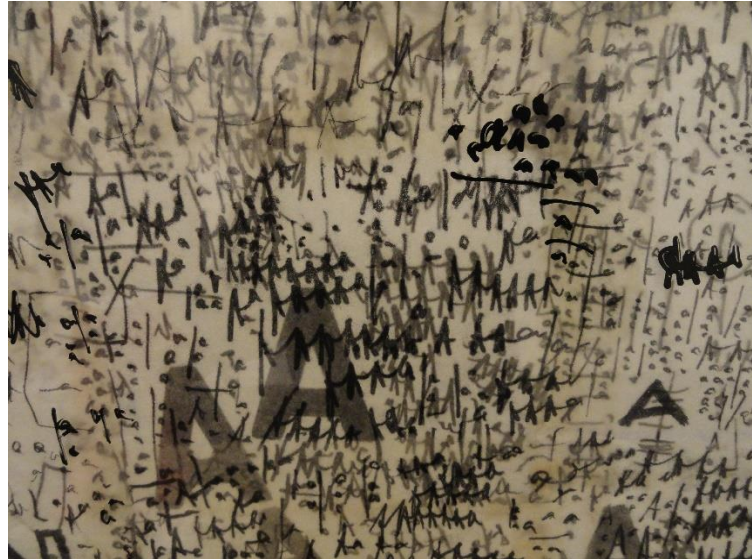
Em 1950, tem sua primeira exposição em Porto Alegre no Auditório do Correio do Povo. Nessa exposição, apresenta naturezas mortas e paisagens. “Mira apresentou pinturas de cores escuras e tintas esparsas, de clara inspiração em Morandi.” (MARQUEZ, 2001, p. 13)

Em 1951, mandou um único trabalho para a I Bienal de São Paulo, uma pintura a óleo em cartão chamado “Paisagem”. É selecionada e já em 1953 muda-se para a capital das artes, onde consegue sua primeira exposição individual em 1955 no Museu de Arte Moderna (MAM), no qual são expostas suas séries de pinturas “Fachada” ou “Geladeiras”.

Daí em diante, seu trabalho se intensifica e suas séries de pinturas despontam: “Pinturas Matéricas”, “Bordados”, “Bombas”. Também produz capas de livros para a Editora Herder e seus trabalhos passam a ser reconhecidos em sua intensidade e complexidade por importantes críticos de artes e intelectuais como Haroldo de Campos, Mário Pedrosa, Mário Schenberg e Vilém Flusser.

Na década de 1960, inicia-se sua fase mais produtiva com as séries “droguinhas”, “trenzinhos” e suas famosas “Monotipias”: mais de 2 mil desenhos feitos com tinta óleo em papel arroz japonês ultrafino.

Figura 32: Sem título (Objetos gráficos)



Fonte: Exposição Pinacoteca. Arquivo pessoal.

O reconhecimento internacional acontece participando de uma exposição em Londres na Galeria *Signals* e, nesse retorno à Europa, faz contatos com importantes intelectuais como Umberto Eco, Max Bense, Elizabeth Walther, Cyril Barrett. Participa também de XXXIV Bienal de Veneza com sua série “objetos gráficos”.

Na década de 1970, continua com um ritmo incessante e realiza cerca de 150 “cadernos”, que são expostos no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Cria as séries: “Fórmicas”, “Toquinhos”, “Transformáveis”, “Discos”, “I Ching”, “Desenhos lineares”, “Mandalas”, “Paisagens noturnas”, “Paisagem de Itatiaia”, “Deus pai do Ocidente”, “Mais ou menos frutas” e participa de três edições da Bienal de São Paulo: VIII, X e XVI.

Nessa mesma década, se interessa pela fenomenologia da corporeidade de Hermann Schmitz, com quem mantém intenso debate e contato. Seus últimos trabalhos foram os “Sarrafos” e “Pinturas matéricas”. Mira morre em 1988 vítima de um câncer.

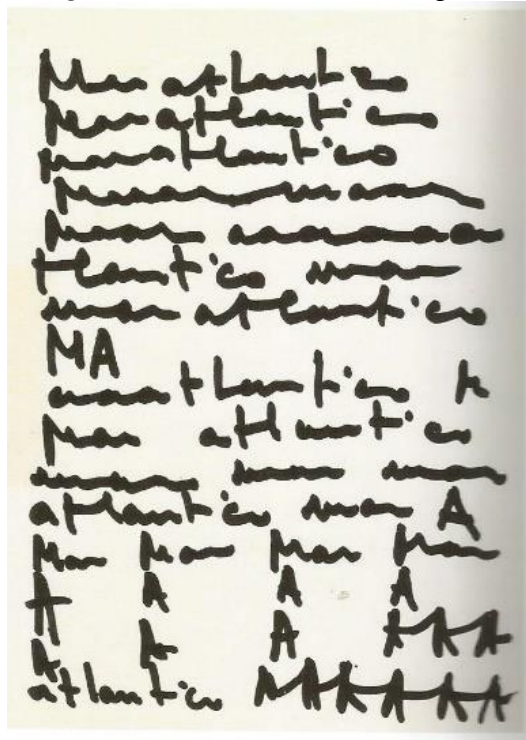
Mira Schendel foi uma artista independente: não participou de escolas, grupos, movimentos ou tendências específicas e o experimentalismo foi uma de suas marcas principais. (MARQUEZ, 2001).

Foi também uma artista em que a conexão entre filosofia e arte era intensa tanto em seu pensamento, como em suas obras. Como relata Haroldo de Campos em entrevista: “Mira

era uma artista pensadora, o que não é um caso muito comum. Em Mira tem alguma coisa a ver com o pensar do filósofo.” (CAMPOS, 1997, p. 237).

Entre os tantos intelectuais e filósofos que interessavam a Mira está a figura de Wittgenstein.

Figura 33: Sem título. “Monotipia”.



Fonte: Catálogo da exposição “no vazio do mundo”.

3.9 Mira Schendel e Wittgenstein

Como nos afirma Tanya Barson:

Wittgenstein foi importante para o trabalho e o pensamento de Mira por suas obras sobre linguagem e lógica e mais tarde por seu trabalho sobre a certeza. Particularmente importantes foram suas ideias de que a linguagem é constituída pelas ações com as quais ela se encontra interligada — aquilo que ele chamou de jogos de linguagem — e de que a questão da certeza está, ela própria, no centro de um jogo de linguagem. (BARSON, 2014, p. 21)

Além de leitora atenta de Wittgenstein, Mira manteve intenso contato e discussões com Cyril Barrett, crítico de artes e especialista em Wittgenstein, sendo o responsável pela publicação das “Aulas de estética, psicologia e religião”, obra sobre a qual discorreremos nessa pesquisa.

Mas então onde encontramos essas evidências da influência ou mesmo citação de Wittgenstein? É possível observar isso em seus trabalhos plásticos ou textuais? Procurando responder a essas indagações, encontramos pistas que nos levam às seguintes descobertas:

Figura 34: Diários de Londres, 1966.



Fonte: Catálogo da exposição “No vazio do mundo”

Segundo Vilém Flusser, as ideias do “segundo Wittgenstein” estavam mais de acordo com o pensamento de Mira, tendo ela revelado uma contrariedade com o “primeiro Wittgenstein” (BARSON, p. 23). Na verdade, Mira não se contenta com o fatalismo silencioso sentenciado por Wittgenstein no TLP de que “Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar.” (WITTGENSTEIN, 2010, p. 281).

Como o silêncio e o vazio são temas caros à obra de Mira, ela encontra na sentença do filósofo um desafio que se lança a explorar. Seus trabalhos evocam “diferentes maneiras de pensar sobre a experiência do indizível” (RAJCHMAN, 2014, p. 65). Podemos dizer até que Mira era uma artista do silêncio.

Como nos diz Cauê Alves (2010), a potência da arte como linguagem é justamente expressar aquilo que a linguagem escrita não alcança. Mesmo que a filosofia analítica tenha procurado obsessivamente por uma transparência na linguagem, a linguagem não é transparente e Mira “recorre a outra transparência, a da matéria, tanto no papel como no acrílico” (ALVES, 2010, p. 104) para interrogar e colapsar essa relação. O silêncio e a transparência são questões-chave na sua poética: “a arte encontrará um novo modo de articulação e expressão do pensamento filosófico, que indiretamente estará presente na arte.” (ALVES, 2010, p. 102).

Quanto ao “segundo Wittgenstein”, por suas ideias estarem numa chave de entendimento mais aberta e ampliada, seus conceitos estão mais próximos da prática da artista, principalmente os jogos de linguagem.

[...] a filosofia da maturidade de Wittgenstein estava mais em sintonia com as experiências de Mira em torno da estrutura linguística, as quais sublinhavam a multiplicidade da linguagem, a variedade das suas relações no âmbito das ações humanas e as regras de seus usos estabelecidos por consenso ou assentimento. (BARSON, 2014, p. 23)

Em nossa pesquisa não encontramos textos de Mira Schendel que tratem diretamente das ideias de Wittgenstein, o que encontramos foram citações poéticas visuais em seus diários como visto nas imagens acima (Figura 29). No que diz respeito ao seu trabalho plástico, não discursivo, as séries de “cadernos” contêm o exemplo que mais salta aos olhos dessa proximidade, demonstrando uma assimilação do conceito de jogos de linguagem em seu trabalho artístico.

3.10 Os “cadernos”

Um exemplo de qual incrivelmente frívolos são os desejos, é o desejo que tenho de preencher por escrito, tão rapidamente quanto possível, um belo caderno de apontamentos. Nada daí obtenho; não o desejo porque, digamos, seja uma prova de minha produtividade; nada mais é do que o anseio de me libertar sem demoras de algo familiar; embora, assim que me liberte, tenha de recomeçar um novo e repetir todo processo. (WITTGENSTEIN, 1980, p. 59)

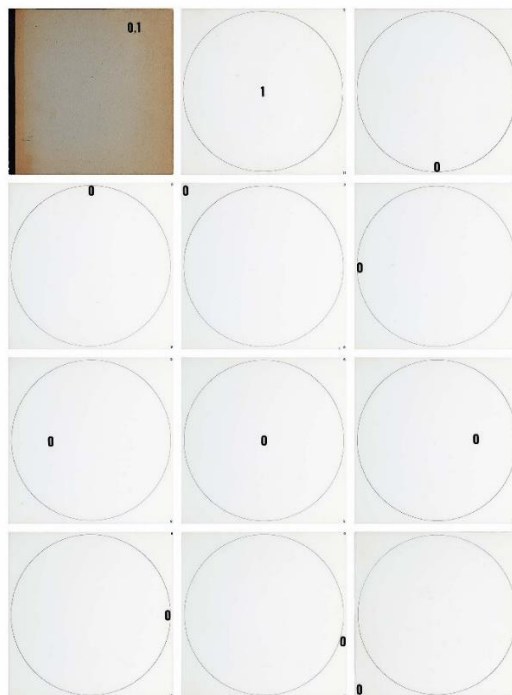
Entre 1970 e 1971, Mira Schendel criou cerca de 150 cadernos. São trabalhos de manufatura simples e que foram encadernados pela própria artista, contêm folhas de cores variadas e papéis de diversas transparências e capa de papel cartão.

A ordem da encadernação segue uma composição própria para cada página. Em seu interior, encontramos relações com matemática, geometria, filosofia em um jogo de imagens e linguagem que envolve números, letras, signos, desenhos, frases e perfurações.

O manuseio desses cadernos desafia o leitor/espectador a uma variada experiência que vai do lúdico ao metafísico, do visual ao tátil, do pensamento à corporeidade.

Um caderno de aproximadamente 30cm X 20cm com aproximadamente 40 folhas (estou descrevendo de memória, e posso estar enganado). Pertence à série de cadernos, e, ao descrevê-lo, empobreço o caderno. Elimino a sua dimensão progressiva: avançar de caderno em caderno. As páginas do caderno são transparentes. Podem ser folheadas tradicionalmente, ou giradas em torno do eixo. (FLUSSER, 2007. p. 97)

Figura 35: Caderno 01



Fonte: www.wikiart.org

Segundo Vilém Flusser (1987), esses cadernos são um desafio aos cadernos de Wittgenstein, num esforço de mostrar aquilo que a língua não consegue dizer. Um desafio ao silêncio wittgensteiniano no qual a arte mostra o que a filosofia tenta dizer.

Além do mais, a própria escolha dos cadernos pode ser lida como uma referência material ao filósofo, pois, como sabemos, Wittgenstein preencheu vários destes em sua vida.

Como observa Ilse Samoville (2012), Wittgenstein tinha o hábito compulsivo de anotar seus pensamentos em cadernos e diários. Pensamentos estes que iam de questões pessoais, filosóficas a histórico-culturais. Preencheu vários volumes com seus manuscritos, alguns dos quais em códigos secretos. Seu processo de escrita era dinâmico e inquieto em constantes mudanças, correções e retoques numa verdadeira luta com a linguagem. (SOMAVILLE, 2010)

O desespero que acompanha os processos mentais de Wittgenstein lembra o processo de trabalho de um artista, que de maneira semelhante, “vaga” através da luz e das sombras, até que consegue representar em sua obra o que está diante de seus olhos. (SOMAVILLE, 2012, p. 77)

Em seus cadernos, entretanto, Mira realiza um jogo mais profundo proveniente da intimidade de uma leitora atenta de Wittgenstein. Ele confronta o silêncio anunciado no TLP no qual a filosofia do primeiro Wittgenstein, da diferença entre o mostrar e o dizer, entre o indizível e dizível, é posta à prova, ou melhor, à experiência. A arte não tem nada a dizer, ela tem a mostrar.

Mira criou um número potencialmente infinito de jogos de linguagem. Assim seus cadernos podem ser vistos como obras lúdicas linguísticas abertas e projetadas para serem concluídas tanto semanticamente, quanto fisicamente pelo espectador/leitor. (BARSON, 2014, p. 32)

Sabemos que, na ordem da leitura ocidental, os cadernos aparecem como suportes que obedecem a um modo próprio de manuseá-los. O simples virar das páginas de um caderno nos coloca numa relação física com o objeto. Mira brinca com essa possibilidade e nos apresenta diversas ordens de leitura e observação.

Podemos aqui aproximar, dando a devida separação na diferença dos objetos por suas estruturas, os “cadernos” de Mira Schendel com os “Bichos” de Lygia Clark. O novo se apresenta a cada movimento com o objeto. Os “cadernos” de Mira Schendel não são para serem lidos, mas vivenciados. A encadernação peculiar feita pela própria artista ordena o espaço de forma múltipla, colocando o espectador/leitor num conflito com seus condicionamentos de uso com o objeto. Num jogo de linguagem próprio da arte, Mira Schendel faz notas filosóficas.

[...] o que Mira Schendel está realizando no momento, através de seus cadernos, transcende o simples objeto artístico acabado correspondendo a uma especulação visual aberta, lógica e intuitiva simultaneamente. E lúdica, igualmente, a sua forma de expressão pois frequentemente comparece o “jogo”. Com suas regras, do qual se participa, na medida em que existe um repertório comum, evidentemente, a condição mínima, ao mesmo tempo, para a existência da comunicação. (AMARAL, 1983, p. 207)

Leitura da qual Vilém Flusser compartilha ao aproximá-lo a um brinquedo:

Como brinquedo, o caderno é evolução da prancha. Ambas as obras permitem ao observador fabricar seus textos, e gozar o prazer da criatividade. Mas o caderno é mais lúdico, porque permite manipulação concreta. É não apenas o olhar, é também o tato que entra em contato com Mira. Com sua inteligência, sensibilidade, perfeição artesanal e com a proposta de brincar com ela no significado literal do termo. Mas obviamente são brinquedos apenas para quem compartilha do mesmo nível de Mira. Poderia continuar comentando o aspecto lúdico da obra de Mira, mas frearei meu discurso. (FLUSSER, 2007, p. 99)

Figura 36: Da série “Cadernos”.



Fonte: www.wikiart.org

Mira Schendel brinca com as possibilidades de jogo que o caderno e a linguagem apresentam aproximando-se, assim, de forma plástica, das ideias de Wittgenstein.

3.11 Eduardo Paolozzi

Eduardo Paolozzi (1924 – 2005) nasceu em Edinburgo, na Escócia, mas seus pais eram italianos. Iniciou seus estudos em 1943 na “Escola de Artes” e em 1947 fez sua primeira exposição em Londres. Viaja a Paris e tem contato com importantes artistas de sua época, com quem manteve intenso convívio, como Brancusi, Giacometti, Arp, entre outros. Seu trabalho é influenciado pelo surrealismo e pela *art brut* de Debuffet e, apesar de utilizar-se das mais diversas modalidades e técnicas artísticas, tornou-se mais conhecido como escultor.

Foi professor e lecionou em diversas universidades na Europa e nos Estados Unidos e em seu trânsito começa a experimentar as colagens e a serigrafia em seus trabalhos.

Em 1952, ajuda a fundar o *Independent Group* junto a Richard Hamilton, que se reunia no *Institute of Contemporary Arts*, onde discutiam e apresentavam conferências dos

mais variados temas da então atualidade, como cibernética, meios de comunicação, computação etc. O grupo tinha por característica ser uma oposição à geração anterior de artistas de verve mais introvertida e expressiva, representada por Henry Moore e Barbara Hepworth.

Paolozzi é um personagem importante para o surgimento da *pop art* inglesa. Com sua atuação de estreia com o *Independent Group*, realiza uma conferência/exposição intitulada *Bunk* (Palavrório). Na ocasião, foram projetadas em um *écran*, colagens feitas com recortes de revistas de publicidade e da indústria cultural e de consumo em geral que eram analisadas e discutidas por intelectuais e professores.

A conferência dada por Paolozzi terá sido o primeiro acontecimento onde os mundos intelectual/acadêmico e teórico/trivial da indústria cultural terão sido reunidos, analisados e discutidos. (OSRTERWOOD, 2011, p. 66)

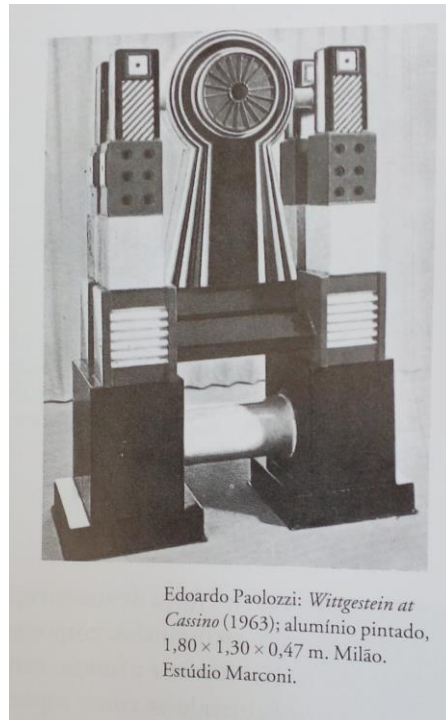
Na efervescente década de 60, realiza suas “esculturas/máquinas” ou “esculturas/robô” que marcaram seu estilo como escultor. Eram compostas por aglomerados de peças mecânicas e componentes tecnológicos descartáveis que eram fundidos em bronze e constituíam uma forma figurativa humana. Foi também a época em que se interessa por Wittgenstein e toma-o como tema ou referência em alguns de seus trabalhos. O interesse de Paolozzi pelos jogos o aproximou das ideias do filósofo e sua biografia o impressionou. Momento em que realiza a escultura *Wittgenstein at cassino* (1963) (Figura 32), que podemos descrever como um objeto escultura em forma geométrica multicolorido bem característico da *pop art*. O título da obra evidencia essa ligação entre os jogos e o filósofo, mesmo sabendo que Wittgenstein possa não ter estado nunca em sua vida em um cassino.

Bem, acho que talvez se poderia atingir um objetivo final, que é uma aproximação ainda maior entre a pintura e a escultura. Poderíamos pintar a própria escultura. Há outra possibilidade com a serigrafia, a que me venho dedicando a muito tempo. Depois de preparada a tela, certos ingredientes geométricos como as variações sobre o quadrado ou a curva, a faixa, o círculo, poderiam ser aplicados sobre o processo de transferência para os sólidos geométricos da escultura, de modo a termos geometria em dois níveis. Creio que isso seria de certo modo uma realização final. Acho que o melhor da escultura moderna se tem preocupado esporadicamente com a ideia da escultura pintada, aproximando-se do ponto que não se pode distinguir entre pintura e escultura, em que as duas se confundem de maneira original. Para mim isso seria uma meta. (PAOLOZZI, 1996, p. 631)

Um outro de seus trabalhos dedicado ao filósofo foi intitulado: *As is when*. Ele consiste em um álbum contendo 12 impressões em serigrafias multicoloridas em tamanho 75 X 55 cm. (BUCHHOLZ, 2008). Suas matrizes foram feitas com colagens de elementos

figurativos e abstratos, recortes de tecidos, fatos biográficos da vida do filósofo e citações diretas de suas obras aparecem em textos.

Figura 37: Wittgenstein at cassino. (1963)



Fonte: ARGAN. 1992.

Destacamos aqui a prancha N° 06 de título *Wittgenstein the soldier* (1965) (Figura 33). Nela, Paolozzi exercita um jogo de figura/fundo em que coloca o espectador à procura de um referente num exercício de ponto de vista, exercício este, em que, como já vimos, Wittgenstein se utiliza ao aplicar a figura de Jastrow como um paradigma visual para as questões da percepção junto a sua ideia de “ver como”. A repetição e a justaposição como elemento de seu vocabulário artístico podem ser interpretadas à luz das ideias de Wittgenstein e seu estudo linguístico.

Paolozzi utiliza imagens de estruturas maquinais e mecânicas como preenchimentos dos objetos e figuras em um fundo multicolorido de uma estampa geométrica. Nessa sobreposição de colagens, reconhecemos a figura de um soldado de exército Austro-húngaro e no canto superior direito um texto em inglês que trata de fatos da vida de Wittgenstein na guerra.

Figura 38: Wittgenstein the soldier (1965)



Fonte: As is when. 1965.

e rolos de filme. A referida obra também possui um texto que relata o encontro com um dos ex-alunos e biógrafo de Wittgenstein, Wrioth.

Neste trabalho apontamos que, devido a má qualidade da imagem que obtivemos, devido à inacessibilidade do trabalho original de uma tiragem de cópias pequena, mesmo que ampliássemos ao máximo, não conseguiríamos identificar o texto inteiro que se encontra na obra. Mas um pequeno trecho identificamos que segue com uma citação de Wittgenstein sobre suas reflexões sobre a percepção tão cara ao campo da arte.

“Devemos dizer que as setas \rightarrow e \leftarrow apontam na mesma direção ou para direções diferentes?” a indagação nos coloca diante de um paradigma de um de seus enigmas paradoxais perceptivos de modo a mostrar que “não são duas interpretações de uma mesma percepção mas duas percepções. Duas percepções de um mesmo estímulo visual.” (ARNHEIM, 2005, p. 86)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, Wittgenstein foi um filósofo utilizado por neopositivistas e pós-modernos. Um homem que fez uma mudança radical em sua vida e um pensador que revolucionou sua própria concepção filosófica. Suas ideias foram utilizadas por matemáticos, artistas, engenheiros, designers, escritores, músicos etc.

A dimensão ética de seu trabalho e a ideia de que a filosofia é um trabalho sobre si mesmo mantêm-se em coerência com sua vida.

Em sua segunda fase, mesmo que seu pensamento não seja sistemático como na primeira fase, pois se move numa rede de conexões, semelhanças, descrições e modos diferentes de ver um mesmo problema ou questão, tem servido a outros pensadores como disparador para novos pensamentos e análises.

A atualização e a fertilidade de suas ideias se fazem presentes no debate contemporâneo acerca das abordagens decoloniais. É o que nos mostram as pesquisas e trabalhos de membros do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa Educação, Linguagem e Práticas Culturais (PHALA)³⁶ que, através de uma perspicaz leitura de Wittgenstein, o associa ao decolonialismo.

Sua ideia de linguagem é decolonial e revolucionária, pois ela deslegitima ou desautoriza a possibilidade de se falar em saberes e conhecimentos independentemente dos jogos de linguagem que os produzem e mobilizam. (TAMAYO; MIGUEL, 2020, p. 20)

Como vimos, para Wittgenstein, os saberes não são universais ou portadores de verdades absolutas, eles dependem de um contexto ao qual estão ligados, ou seja, estão ligados a uma forma de vida e seu jogo de linguagem situado em tempo e espaço determinado. Wittgenstein, assim, pratica o que Miguel Mignolo (2008) chamou de “desobediência epistêmica” negando a neutralidade do conhecimento. Wittgenstein duvida dessas certezas e trava uma luta contra o enfeitiçamento causado pela linguagem.

Seu trabalho filosófico, ou sua terapêutica gramatical, é uma prática para desfazer tais engodos e, segundo Tamayo e Miguel (2020), é em si uma práxis filosófica decolonial, pois dissolve “imagens e conceitos colonizadores e impositivos” num novo modo de filosofar que, através de seus conceitos abertos, cria novas conexões, identifica semelhanças e diferenças sem generalizações ou dogmatismo.

³⁶ O Grupo PHALA encontra-se hoje alocado na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e seus trabalhos podem ser acessados em: <www.phala.fe.unicamp.br>.

Uma imagem nos mantinha presos. E não pudemos dela sair, pois residia em nossa linguagem, que parecia repeti-la para nós inexoravelmente. (WITTGENSTEIN, 1989, p. 54)

Ao descrever e apresentar um problema, Wittgenstein oferece diversos pontos de vista que, através de exemplos, situações inusitadas e metáforas visuais, vai retirando as camadas do véu do feitiço da linguagem. Sua análise linguística nos leva, conseqüentemente, a estruturas de poder político e social, pois, ao analisar as formas de expressão do saber, alcançamos o próprio saber que não é separado de sua linguagem, alias, é sua própria linguagem.

Há em Wittgenstein um rompimento com o dogmatismo de uma única matriz teórica do conhecimento, quando demonstra, através de sua terapêutica-gramatical filosófica, uma pluralidade epistemológica contra o essencialismo que produz modelos de conhecimento ancorados na ciência, rompendo assim com a lógica de matriz colonial. Essa associação ao decolonialismo se faz evidente se considerarmos a definição de Walter Mignolo:

A decolonização do saber constitui um espaço de exercício crítico a considerar a produção de conhecimento moderno que se assenta diante de uma validade universal, de uma verdade. (MIGNOLO, 2008, p. 360)

Ao transferirmos essa discussão para o campo das artes e da estética, sua abordagem, como vimos, se potencializa ao localizar a apreciação estética como núcleo de sua análise afastando mais um fantasma filosófico, pois, para ele, apreciar não tem nada a ver com “sentir” de determinada maneira ou ter certas vibrações internas, mas sim, ser capaz de explicar uma aprovação ou desaprovação de prazer estético através de explicações convincentes.

É-me indiferente que o cientista ocidental típico compreenda ou aprecie, ou não, meu trabalho, visto que de qualquer modo ele não compreenderá o espírito com que escrevo. A nossa civilização é caracterizada pela palavra “progresso”. Fazer progressos não é uma de suas características, o progresso é, mais propriamente, a sua forma. Ela é tipicamente construtora. Ocupa-se em construir uma estrutura cada vez mais complicada. E até mesmo a claridade é desejada apenas como um fim em si mesmo. Para mim, pelo contrário, a claridade e a transparência são em si mesmas, valiosas. Não estou interessado na construção de um edifício mas sim em ter uma visão clara dos alicerces de edifícios possíveis. Assim não viso o mesmo alvo que os cientistas e a minha maneira de pensar é diferente da deles. (WITTGENSTEIN, 1980, p. 21)

Figura 40: Wittgenstein por Derek Jarman



Fonte: Imagem do filme Wittgenstein de Derek Jarman.

REFERÊNCIAS

- ABECHE, Daniel Pala. Estética e linguagem em Wittgenstein: crítica à ontologia do belo e à causalidade. *Revista Kinesis*, v. X, n. 22, jul. 2018. Disponível em: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/6.danielabeche.pdf>>. Acesso em: 13 fev 2022.
- ALMEIDA, João José. Prefácio. In: WITTGENSTEIN, L. *Observações sobre o Ramo Dourado de Frazer*. Porto: Deriva Editores, 2011.
- ALVES, Cauê. *A dimensão filosófica do trabalho de Mira Schendel*. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/T.8.2010.tde-09022011-141953. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-09022011-141953/pt-br.php>>. Acesso em: 13 fev 2022.
- AMARAL, Aracy. Mira Schendel: Os cadernos. In: AMARAL, Aracy. *A arte e o meio artístico: entre a feijoada e o X-Burger*. São Paulo: Editora Nobel, 1983.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. Uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud e Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.
- BARSON, Tanya. Mira Schendel, a Signals London e a linguagem do movimento. In: Mira Schendel. *Catálogo publicado por ocasião da exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 jul. – 19 out. 2014.
- BARTLEY III, William Warren. *Wittgenstein*. Madrid: Editora Cátedra, 1987.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. Editora Ática. São Paulo, 1991.
- BRÍGIDO, Edimar Inocêncio. A estética e o olhar sub specie aeterni na filosofia do jovem Wittgenstein. *Theoria – revista eletrônica de filosofia*. Universidade Católica de Pouso Alegre, v. V, n. 14. 2013. Disponível em: <https://www.theoria.com.br/edicao14/a_estetica_e_o_olhar_wittgenstein.pdf>. Acesso em: 13 fev 2022.
- _____. Ver aspectos: a atividade estética em Wittgenstein. *Ekstasis: revista de hermenêutica e fenomenologia*, v. 4, n. 1, PUC-PR, 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/Ekstasis/article/view/16360>>. Acesso em: 13 fev. 2022.
- _____. Wittgenstein: estética e filosofia, filósofos e artistas. *PERI*, v. 7, n. 1, 2015. Disponível em: <<https://core.ac.uk/display/142565929>>. Acesso em: 13 fev. 2022.
- BROUGÈRE, Gilles. *Jogo e educação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.
- BUCHHOLZ, Kai. *Compreender Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. *No vazio do mundo*. Mira Schendel. *Catálogo da exposição da Galeria de Artes do SESI*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1997.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. Editora Ática. São Paulo, 2003.
- CHAUVIRÉ, Christiane. *Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1991.
- CARROLL, Noël. *Beyond Aesthetics: philosophical essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- CRESPO, Nuno. *Imagem, percepção e expressão. A estética em Wittgenstein*. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. Guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DEXEUS, Victoria Combalía. *La poética de lo neutro*. Analisis y critica del arte conceptual. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.
- D'OREY, Carmo. *O que é a arte? A perspectiva Analítica*. Organização, seleção e introdução de Carmo D'Orey. Lisboa: Editora Dinalivros, 2007.
- DORFLES, Gillo. *Estetica del mito (de Vico a Wittgenstein)*. Caracas, Venezuela: Editorial Tiempo Nuevo, 1967.
- DOXIADIS, Apostolos; PAPANIMITRIOU, Christos R. *Arte de Alecos Papadatos e Annie Di Bonna*. Logicomix. Uma jornada épica em busca da liberdade. Editora WMF Martins Fontes. São Paulo, 2010.
- EMMERLING, Leonhard. *Pollock*. São Paulo: Taschen, 1999.
- ENGELMANN, Paul. *Cartas, encontros, recuerdos*. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.
- FREITAS, Jorge de. *Onde um gesto tem o seu significado. O significado (signo) como instrumento essencial para o entendimento da linguagem artística*. *Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*. Patos de Minas. UNIPAM. 2000.

GLOCK, Hans-Johan. *Dicionário Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.

GOTTSCHALK, Cristiane Maria Cornélia. O conceito de compreensão: a mudança de perspectiva de Wittgenstein após uma experiência docente. *International Studies on Law and Education*, v. 12, p. 49-56, 2012.

HALLER, Rudolf. *Wittgenstein e a filosofia austríaca*. Tradução de Norberto de Abreu e Silva Neto. São Paulo: EDUSP, 1990.

HILL, Will. *Art and Text*. London: Black Dog Publishing, 2009.

HOFMANN, Paul. *Os vienenses*. Esplendor, decadência e exílio. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1996.

HONNEF, Klaus. *Warhol*. São Paulo: Taschen, 2017.

JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen. *A Viena de Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1991.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. (1967). In: FERREIRA, Heloisa; COTRIM, Cecília. (Orgs.) *Escritos de Artistas*. Anos 60 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

MALCOLM, Norman. Recuerdos de Wittgenstein. In: MORA, José Ferrater. *Las filosofías de Ludwig Wittgenstein*. Barcelona: Ediciones Oikos-tau, 1986.

MARQUEZ, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. Coleção Espaços da Arte Brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

MARRADES, Julián. *Poetizar a filosofia? A modo de introdução*. Wittgenstein. Arte y filosofía. Madrid: Plaza y Valdes Editores, 2013.

MAUTONE, Guillermo. *Descrédenciamento estético e habilitação narrativa em Noël Carroll*. 2016. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

_____. O trabalho sobre si mesmo: reflexões sobre o legado de Wittgenstein para a filosofia da arte e a educação artística. *Revista Educação & realidade*. Porto Alegre. v. 45, n. 3, 2020.

MEDINA, Fernanda Pereira. *Joseph Kosuth: Análise de uma teoria para a arte*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MIGNOLO, W. D. Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado da identidade política. *Caderno de Letras da UFF*, n. 34, 2008.

_____. Colonialidade. O lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, 2017.

MONK, Ray. *Wittgenstein: O dever do gênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MORENO, Arley. A propósito da noção de estética em Wittgenstein. *Revista do CLE*. Campinas, v. III, n. 2, out. 1985.

_____. *Wittgenstein, ensaio introdutório*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1986.

_____. *Wittgenstein. Os labirintos da linguagem*. 2. ed. São Paulo: Editora Moderna, 2000.

NÉRET, Gilles. *Klimt*. São Paulo: Taschen, 2000.

OLIVEIRA, João Manuel. The rose has teeth in the mouth of a beast: Wittgenstein no rizoma Jarman. In: *Cinema é Liberdade*. Derek Jarman. Catálogo de exposição na Caixa Belas Artes. Rio de Janeiro, 2016.

OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Lisboa: Taschen, 1994.

OUELBANI, Mélika. *O círculo de Viena*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

PALHARES, Taisa. Viver entre: a poética de Mira Schendel. In: *Mira Schendel*. Catálogo de exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, 24 jul. – 19 out. 2014.

PAOLOZZI, Eduardo. Entrevista. In: CHIPPI, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein*. A linguagem poética e o estranhamento do cotidiano. São Paulo: EDUSP, 2008.

PUELLES, Andoni Alonso. *El arte de lo indecible: Wittgenstein y las vanguardias*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002.

RAJCHMAN, John. A imanência de Mira Schendel. In: *Mira Schendel*. Catálogo de exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, 24 jul. – 19 out. 2014.

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

RIBAS, Marcelo Ferreira; DONAT, Mirian. Existe uma tradição da arte negra? Wittgenstein sobre estética e preconceitos. *Revista Acta Scientiarum Human and Social Sciences*, v. 42, Paraná, 2020.

SANTOS, Luiz Henrique Lopes dos. A essência da proposição e a essência do mundo. In: WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: EDUSP, 2010.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2016.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: Política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SMITH, Roberta. Arte Conceitual. (1980). In: STONGOS, Nikos. (Org.) *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1991.

SOMAVILLE, Ilse. Notas e comentários. In: WITTGENSTEIN, L. *Movimentos de pensamentos*. Diários de 1930/36/37. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. Prefácio. In: WITTGENSTEIN, L. *Movimentos de pensamentos*. Diários de 1930/36/37. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. Luz e sombras: pensamentos sobre os textos de Wittgenstein. In: WITTGENSTEIN, L. *Luz e sombras: uma experiência (onírica) e um fragmento de carta*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

STERRETT, Susan G. *Wittgenstein flies a kite*. New York: P.I. Press, 2006.

TAMAYO, Caroline; MIGUEL, Antônio. Wittgenstein, terapia e educação decolonial. *Revista Educação e Realidade*, v. 45, n. 3, Porto Alegre, 2020.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WEITZ, Morris. O papal da arte na teoria. In: O que é a arte? A perspectiva Analítica. Organização, seleção e introdução de Carmo D'Orey. Lisboa: Editora Dinalivros, 2007.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Cultura e Valor*. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

_____. *Aulas e conversas sobre estética, psicologia e religião*. Compilados a partir das notas recolhidas por Yorick Smithies, Rush Rhees e James Taylor. Organizado por Cyril Barrett. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 1991.

_____. *Movimentos de pensamentos*. Diários de 1930-32/1936-37. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

_____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: EDUSP, 2010b.

_____. *Observações sobre o Ramo Dourado de Frazer*. Porto: Deriva Editores, 2011.

_____. *Luz e sombras*. Uma experiência (onírica) noturna e um fragmento de carta. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

WITTGENSTEIN. Direção: Derek Jarman. Produção: Tariq Ali, Takashi Asai e Ben Gibson. Roteiro: Ken Butler, Terry Eagleton, Derek Jarman. Participação: Karl Johnson, Michael Gough, Tilda Swinton, John Quentin, Kevin Collins. Fotografia: James Welland. Arte: Annie La Paz. Montagem: Budge Tremlett. Música: Jan Latham-Koenig. Londres/Tóquio: BFI Productions e Uplink, 1993. Prêmios: Festival de Berlim, 1993. Duração: 72 min.

WRIGHT, Henrik von. Esquema biografico. In: MORA, José Ferrater. *Las filosofías de Ludwig Wittgenstein*. Barcelona: Ediciones Oikos-tau, 1966.