



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MARCO AURÉLIO GOBATTO DA SILVA

**JOGOS DE LINGUAGEM E ARTE:
UM OLHAR WITTGENSTEINIANO SOBRE ESTÉTICA**

Londrina
2013

MARCO AURÉLIO GOBATTO DA SILVA

JOGOS DE LINGUAGEM E ARTE:
UM OLHAR WITTGENSTEINIANO SOBRE ESTÉTICA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial de avaliação para a obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Mirian Donat.

Londrina
2013

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S586jT Silva, Marco Aurélio Gobatto da.
Linguagem e arte: um olhar Wittgensteiniano sobre estética / Marco Aurélio
Gobatto da Silva. – Londrina, 2013.
125 f. : il.

Orientador: Mirian Donat.
Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia,
2013.

Inclui bibliografia.

1. Jogos de linguagem – Teses. 2. Arte. – Teses. 3. Apreciação estética - Teses.
I. Donat, Mirian. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e
Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

CDU 1(436)

MARCO AURÉLIO GOBATTO DA SILVA

JOGOS DE LINGUAGEM E ARTE:
UM OLHAR WITTGENSTEINIANO SOBRE ESTÉTICA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial de avaliação para a obtenção do título de mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Mirian Donat
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr. José Fernandes Weber
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr. Bortolo Valle
PUC – Curitiba - PR

Londrina, 15 de maio de 2013

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora (e amiga) Profa. Dra. Mirian Donat por toda atenção dedicada; aos professores Dr. José Fernandes Weber e Dr. Marcos Alexandre Gomes Nalli pelas valiosas contribuições feitas durante a banca de qualificação; aos professores do corpo docente do programa de mestrado em filosofia da Universidade Estadual de Londrina (especialmente os vinculados à linha de pesquisa de subjetividade e contemporaneidade); ao professor Dr. Bortolo Valle pela disposição em participar da banca de defesa; à minha família, principalmente minha querida mãe, esposa e filha.

O olhar humano tem o poder de conferir valor às coisas; mas também faz que elas se tornem mais caras.

Ludwig Wittgnestein

GOBATTO, Marco A. S. *Jogos de linguagem e arte: um olhar wittgensteiniano sobre estética*. 2013. 125 páginas. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

RESUMO

A presente dissertação trata do pensamento de Wittgenstein, sobretudo daquele que se desenvolve após o *Tractatus Logico-Philosophicus*, e que se conclui de forma mais acabada nas *Investigações Filosóficas*. O escopo principal deste texto é abordar a arte mediante os conceitos de jogos de linguagem, formas de vida, seguir regras e semelhança de família; bem como analisar a apreciação estética através dos conceitos de percepção de aspecto, ver como e vivência de significado.

Palavras-chave: Jogos de linguagem. Arte. Apreciação estética.

GOBATTO, Marco A. S. *Language games and art: a view wittgensteinian about aestheti.*, 2013. 125 p. Dissertation (Master's degree in Philosophy) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

ABSTRACT

This dissertation is about the thought of Wittgenstein, especially which develops afterward *Tractatus Logico-Philosophicus*, and concluded in a more complete form in the *Philosophical Investigations*. The main scope of this text is to discuss the concepts of art through language games, forms of life, follow rules and family resemblance, as well as analyze the aesthetic appreciation through the concepts of aspect perception, how to see and experience of meaning.

Keywords: Language games. Art. Aesthetic appreciation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES SOBRE LINGUAGEM A PARTIR DE WITTGENSTEIN: UMA TERAPIA FILOSÓFICA	11
1.1 A FUNÇÃO TERAPÊUTICA DA FILOSOFIA	11
1.2 OS CONCEITOS DE JOGOS DE LINGUAGEM E FORMAS DE VIDA NAS <i>INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS</i>	18
1.3 A NOÇÃO WITTGENSTEINIANA DE SEMELHANÇA DE FAMÍLIA	30
1.4 SEGUIR REGRAS SEGUNDO A FILOSOFIA DE WITTGENSTEIN	42
CAPÍTULO II – JOGOS DE LINGUAGEM E ARTE: UMA POSSIBILIDADE	52
2.1 O TEMA DA ESTÉTICA NAS FILOSOFIAS DE WITTGENSTEIN	52
2.2 UMA RELAÇÃO APROXIMATIVA ENTRE JOGOS DE LINGUAGEM E MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS	61
2.3 ARTE E FORMAS DE VIDA	70
2.4 O Ato de Seguir Regras e Sua Relação com a Arte	79
2.5 A NOÇÃO WITTGENSTEINIANA DE SEMELHANÇA DE FAMÍLIA COMO ESTRATÉGIA PARA SE PENSAR O CONCEITO DE ARTE	91
CAPÍTULO III – VER COMO: CHAVE PARA A COMPREENSÃO DA APRECIÇÃO ESTÉTICA NO PENSAMENTO DE WITTGENSTEIN	99
3.1 PERCEPÇÃO E REVELAÇÃO DE ASPECTOS NAS <i>INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS</i>	99
3.2 CEGUEIRA PARA ASPECTOS.....	105
3.3 VER COMO E VIVÊNCIA DE SIGNIFICADO	109
3.4 Apreciação Estética Como Resultado da Percepção do Aspecto, do Ver Como e da Vivência de Significado.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

O tema desta dissertação é a arte como uma forma de linguagem. O pensamento de Wittgenstein, sua base filosófica. Nesta perspectiva, o objetivo central é abordar a arte pelo viés da concepção de linguagem desenvolvida por este filósofo principalmente na obra denominada *Investigações Filosóficas*.

A dissertação encontra-se dividida em três capítulos: o primeiro destinado a apresentar a noção wittgensteiniana de terapia filosófica, bem como os conceitos de jogos de linguagem, formas de vida, semelhança de família e seguir regras. O segundo capítulo, por sua vez, intenta mostrar que tais conceitos são de grande valia quando se trata de compreender a arte enquanto uma forma de linguagem. Já o terceiro discute os conceitos de mudança de aspecto, revelação de aspecto, percepção de aspecto, cegueira para aspecto, ver como e vivência de significado. Todos estes conceitos que vão ser tratados no terceiro e último capítulo encontram-se disponíveis na longa passagem XI da segunda parte das *Investigações*.

Sendo assim, o texto da dissertação inicialmente versa sobre o método de investigação que Wittgenstein, em certo sentido, intensifica após a publicação de seu primeiro livro intitulado *Tractatus Logico-Philosophicus*. Em resumo, tal método pressupõe uma análise acerca do funcionamento efetivo da linguagem. Mediante este método o filósofo acreditava que seria possível desfazer os falsos problemas que dão sustentação às teorias filosóficas. Todavia, Wittgenstein não elabora ou mesmo prescreve qualquer sistema teórico, uma vez que a tarefa da filosofia não consiste em formular teoria. Quanto a isso, a filosofia constitui, para Wittgenstein, numa atividade de esclarecimento conceitual. Em seguida, vem à tona um dos temas mais caros à reflexão do filósofo, representada pela noção de significado linguístico como determinado pelo uso das palavras. Trata-se do conceito de jogos de linguagem. Junto a este, apresenta-se também o conceito de formas de vida, o qual representa o arcabouço da significação linguística, pois envolve o ambiente onde são criados e praticados os diversos jogos de linguagem que se articulam no interior de uma comunidade.

A noção wittgensteiniana de semelhança de família - um dos pontos que mais assinalam a originalidade do pensamento de Wittgenstein - é recurso fundamental na abordagem sobre os conceitos e, nesta dissertação, ela serve tanto

para compreender a concepção de linguagem formulada por nosso filósofo, quanto para interpretar o próprio conceito de arte. Finalizando o primeiro capítulo, a ideia de que a linguagem é uma atividade guiada por regras, ou seja, uma prática instituída no âmbito público evidencia o caráter intersubjetivo inerente a ela.

O segundo capítulo tem por base todos os conceitos citados acima; razão pela qual eles abrem o presente trabalho. Contudo, o diferencial é que estes são utilizados como referências destinadas a analisar, sobretudo, a arte. Por outro lado, cabe mencionar que não se tem aqui uma dissertação de filosofia da arte ou de estética que se ocupa exclusivamente dos problemas fulcrais destas disciplinas filosóficas; mas tão somente um texto que visa apresentar a relevância, bem como a pertinência que os conceitos arquitetados por Wittgenstein podem exercer sobre o tema da arte.

De início, o segundo capítulo discute de maneira breve a noção de linguagem expressa no *Tractatus Logico-Philosophicus*, mirando enfatizar a diferença entre aquilo que a linguagem pode dizer claramente, e aquilo que ela apenas é capaz de mostrar. O que interessa nesta parte é compreender o tema da estética e sua relação com o inefável. Na sequência do texto intenta-se mostrar que, a despeito de ainda permanecer nos domínios do indizível, a estética pode ser considerada a partir de uma perspectiva mais significativa do ponto de vista da concepção de linguagem que vai sendo aos poucos formulada por Wittgenstein após o *Tractatus*, e que acaba se concluindo nas *Investigações Filosóficas*. É assim que, em um dos tópicos do segundo capítulo, propõe-se interpretar a arte como atividade constituída por diversos jogos de linguagem. Todavia, como o conceito de jogos de linguagem se relaciona diretamente com o de formas de vida, há que se considerar a arte como produto de uma determinada comunidade. Nessa altura da dissertação, emerge uma pequena discussão acerca do conceito de belo. Mediante o pensamento de Wittgenstein, este conceito está conectado ao entorno cultural; vindo a ser estabelecido no âmbito intersubjetivo. De acordo com o filósofo, a forma de vida é instância necessária ao julgamento em matéria de estética. Ressalta-se também que o conceito de belo muda de acordo com o jogo no qual é articulado.

O papel que as regras desempenham na arte é algo discutido neste segundo capítulo. Por conseguinte, o texto segue na linha argumentativa intencionando mostrar que a apreciação estética está determinada por regras. No que se refere particularmente à experiência estética, esta passa a ser vista, numa

perspectiva wittgensteiniana, como resultado de um comportamento no qual se desenvolveu o sentido da regra. Entretanto, é necessário enfatizar que a apreciação estética é tomada, nesta dissertação, apenas como experiência que apreende o sentido da obra de arte.

Por outro lado, o tema da regra ainda permite discorrer sobre a impossibilidade da arte como linguagem privada. No que tange a isso, é de grande proveito o argumento da linguagem privada que Wittgenstein desenvolve nas *Investigações Filosóficas*. A partir dela é possível criticar o solipsismo estético que pressupõe que o conteúdo de uma obra de arte é algo acessível somente para quem a criou, uma vez que este (o conteúdo) foi gerado na mente do artista, e que, em decorrência disso, encontra-se inacessível aos outros.

Finalizando o segundo capítulo, a noção de semelhança de família é utilizada como recurso para a interpretação do conceito de arte. De modo geral, a partir da noção wittgensteiniana de semelhança de família é possível perceber que o conceito de arte não comporta uma definição unilateral, ou, mais especificamente, não admite uma definição essencial. Porém, essa conclusão não inviabiliza a compreensão deste conceito, pois não ser portador de uma essência não é motivo para se afirmar que ele é incompreensível.

O terceiro e último capítulo propõe apresentar a ideia de que a apreciação estética - no pensamento de Wittgenstein - pode ser encarada também como sendo o resultado da percepção do aspecto, do ver como e da vivência do significado. Portanto, o capítulo começa tratando dos conceitos de percepção e revelação de aspectos, segundo como se encontram na passagem XI da segunda parte das *Investigações Filosóficas*. O objetivo é mostrar que a percepção de aspecto é fundamental na experiência com as obras de arte.

No segundo tópico do último capítulo, destaca-se o conceito de cegueira para aspectos. Assim sendo, pretende-se mostrar que a incompreensão estética está, de alguma maneira, conectada a noção de cegueira para aspectos. Já no terceiro texto deste capítulo, os conceitos de ver como e vivência de significado são apresentados como fundamentais acerca da compreensão das obras de arte. Por sua vez, o último texto desta dissertação pretende ser apenas um rápido resumo daquilo que foi discutido ao longo do terceiro capítulo; propondo que a apreciação estética resulta na experiência da percepção do aspecto, do ver como e da vivência do significado que as obras carregam.

CAPÍTULO I

CONSIDERAÇÕES SOBRE LINGUAGEM A PARTIR DE WITTGENSTEIN: UMA TERAPIA FILOSÓFICA.

1.1 A FUNÇÃO TERAPÊUTICA DA FILOSOFIA

Ludwig Joseph Johann Wittgenstein foi um “inimigo da filosofia”, ou melhor, um daqueles que se imputou a enorme tarefa de questionar e investigar, dentre outras questões, o papel e a importância da filosofia diante da vida cotidiana. Diz-se inimigo devido ao fato de ter defendido como nenhum outro a ideia de que os problemas filosóficos são, em certo sentido, “pseudoproblemas”, ou mais especificamente, “confusões gramaticais”. Entretanto, acabou por contribuir significativamente em relação à maneira de se pensar e encarar a filosofia na contemporaneidade.

Foram poucos os que refletiram com demasiado afinco sobre a origem e a natureza da filosofia da forma como Wittgenstein o fez. No final da década de 20, argumentou que seu método de fazer filosofia traria uma nova concepção para a compreensão da linguagem¹, na medida em que seria capaz de mostrar os falsos problemas que os filósofos, sem ao menos perceberem, elaboram pela falta de conhecimento do funcionamento da linguagem. Mas como Wittgenstein concebe esse método, e qual seria então o papel da filosofia a partir deste?

É importante mencionar que, em todo caso, “não há um método da filosofia, mas sim métodos, como que diferentes terapias” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 133)². Essas terapias consistiriam, entre outras coisas, numa “[...] prática que nos capacitaria a caminhar com nossas próprias pernas” (GLOCK, 1998, p. 163), uma vez que, por assim dizer, seria possível desfazer as confusões conceituais amiúde presentes na filosofia.

No *Tractatus Logico-Philosophicus*, bem como nas *Investigações Filosóficas* - obra que marca a fase madura do filósofo -, Wittgenstein mostra que um problema filosófico surge tão somente devido à confusão causada pelo não

¹ Pois, como ele mesmo afirmou em 1929: “Considero nova minha própria maneira de filosofar, e continuo ainda a pensar que assim é [...]” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 13).

² Toda citação referente à primeira parte das *Investigações Filosóficas* obedecerá ao número do parágrafo e não ao esquema tradicional de ano e página. O esquema de ano e página só será citado quando se tratar da passagem XI da segunda parte das *Investigações Filosóficas*. Outras obras serão citadas no estilo autor, ano e página.

conhecimento de como a linguagem funciona. Neste caso, a má compreensão da linguagem, no que se refere ao emprego das palavras e dos conceitos, acaba por gerar problemas que se passam por complexos, profundos e dignos de serem resolvidos. Questões tipicamente filosóficas como, por exemplo, “o que é o tempo?” ou, “qual é a essência do belo?”, e que geralmente tem-se o anseio em respondê-las definitivamente de modo objetivo, são, para Wittgenstein, mal estruturadas, e o resultado final só poderá levar a um embaraço e ao não esclarecimento de como as palavras “tempo” e “belo”, por exemplo, são usadas na linguagem cotidiana, pois, “os filósofos usam uma linguagem que já se encontra deformada, como que por sapatos muito apertados” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 66). Neste caso, “para o Wittgenstein das *Investigações Filosóficas*, a maneira de resolver este tipo de questão não consistirá obviamente em encontrar uma resposta para a pergunta formulada, mas sim em dissolver o problema [...]” (SIMÕES, p. 2008, p. 144).

Não seria então a resolução dos problemas supostamente filosóficos que devem ser levados em conta, mas é necessário, principalmente, perceber a condição de contradição inerente a eles, isso porque grande parte das questões postas na filosofia não são verdadeiras, nem sequer falsas, mas antes situações impossíveis de se solucionar da forma como conjecturaram os filósofos ao longo da história. Portanto, “os problemas que nascem de uma má compreensão de nossas formas linguísticas têm o caráter da *profundidade*” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 111), embora não passe, na maioria dos casos, de um absurdo qualquer (cf. WITTEGENSTEIN, *IF* – § 119). Sendo assim, os supostos problemas filosóficos surgem por meio de uma desordem linguística que se expressa sob a forma de pergunta.

Para Wittgenstein, os embaraços típicos das teorias filosóficas em nada colaboram para a vida cotidiana, razão pela qual necessitam ser dissipados. Essa almejada dissipação dar-se-á mediante o conhecimento da confusão que se encontra na origem dos discursos filosóficos. Com isso, é possível ver as coisas com maior clareza, “pois a clareza (*Klarheit*) à qual aspiramos é na verdade uma clareza completa. Mas isto significa apenas que os problemas filosóficos devem desaparecer completamente” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 133). No entanto, como seria possível, segundo a proposta de Wittgenstein, dissipar os pseudoproblemas filosóficos? De que modo isso se efetivaria? Tomemos um caso.

Um filósofo que em pleno exercício estivesse a refletir sobre o tempo e se perguntasse, por exemplo, “Como medir um espaço de tempo?”, cometeria um erro gramatical na medida em que viesse a adotar, mesmo sem o querer, a palavra “medir” no sentido de modelo universal de “medir um comprimento”. É possível esclarecer essa questão não elaborando uma resposta filosoficamente definitiva, pois não é tarefa da filosofia resolver esse tipo de problema, mas sim tornar visível o estado anterior a ele. Portanto, mostrar que a palavra “medir”, neste caso, tem um significado diferente de quando a mesma é usada em situações onde se está a medir o comprimento de algo (cf. SIMÕES, 2008, p. 144). Logo, o filósofo ficaria encarregado de mostrar a confusão que se cria quando se toma como verdadeira a ideia de que cada palavra contém apenas um único significado válido, podendo este ser aplicado às diversas circunstâncias.

Problemas filosóficos como o citado acima seriam, no entanto, problemas de ordem gramatical. Estes, por sua vez, só tomam formato mediante ao mau uso da gramática, haja vista que se originam devido certo desconhecimento de como a linguagem funciona. Portanto, os problemas filosóficos podem ser encarados como problemas gramaticais e, sendo assim,

[...] esta consideração traz luz para o nosso problema, afastando os mal-entendidos. Mal-entendidos que concernem ao uso das palavras; provocados, entre outras coisas, por certas analogias entre as formas de expressão em diferentes domínios da nossa linguagem. Muitos deles são afastados ao se substituir uma forma de expressão por outra [...] (WITTGENSTEIN, *IF* - § 90).

Ou seja, “[...] afastamos mal-entendidos ao tornar nossa expressão mais exata [...]” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 91), sem, contudo, correr o risco de cair em confusões linguísticas.

Confusões gramaticais estão na base e fazem parte dos problemas em filosofia porque constantemente não se leva em conta a aplicação efetiva das palavras e dos conceitos. As confusões gramaticais que tanto prende os filósofos precisam ser esclarecidas pela descrição dos diversificados usos que fazemos das palavras (cf. MORENO, 2000, p. 74). Na medida em que se passa a observar isso, compreende-se que cada palavra é usada de diferentes modos, dependendo

sempre de cada ocasião; além do que, cabe observar, ela tem diversos significados³.

Dentre os motivos pelos quais os problemas surgem na filosofia está o fato de que, ao se filosofar, costuma-se cometer o mau hábito da analogia entre as palavras. Por exemplo,

[...] usar da expressão “medir um espaço de tempo” em analogia ao verbo “medir”, no sentido universal de “medir”, (aos moldes de Hertz com suas medidas de comprimento e velocidade das ondas eletromagnéticas), reflete um mal-entendido provocado pela *analogia* entre formas diferentes de uso da mesma palavra. Esse mal-entendido gramatical pode ser eliminado “substituindo-se uma forma de expressão por outra”, pois se trata de uma analogia que promove uma espécie de “confusão filosófica” (SIMÕES, 2008 p. 146).

A maioria dos filósofos ao fazer mau uso da linguagem acabam interpretando verbos, substantivos e outros elementos linguísticos da mesma forma, pois (e este é um caso que provoca grande confusão), acreditam que verbos psicológicos como “eu creio”, descrevem, concomitantemente, um ato ou ação do mesmo modo que o verbo “eu corro”, e imaginam que os verbos comportam somente uma espécie de significado (cf. SIMÕES, 2008, p. 146). Eles também se enganam, segundo Wittgenstein, quando tomam por certo que os substantivos apenas designam ou nomeiam objetos.

Outro fator que contribui para o surgimento dos problemas na filosofia é a chamada “dieta unilateral”, subentendida como a pretensão, bem como a necessidade de explicar algo (o que é linguagem, ou o que é arte, entre outras), por intermédio de uma definição única e precisa. Porém, essa ânsia em generalizar a explicação que se dá às coisas é passível de se converter numa espécie de “enfermidade do intelecto”. Logo, “uma causa principal das doenças filosóficas – dieta unilateral: alimentamos nosso pensamento apenas com uma espécie de exemplos” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 593) e, com ele, caímos no erro de reduzir tudo a um singular ponto. O resultado de tal “dieta unilateral” é que muita coisa acaba sendo ignorada; o que leva, por assim dizer, a uma visão simplificada das coisas e, por fim, a um julgamento superficial destas.

³ O tema referente aos vários significados que cada palavra pode possuir será mais bem desenvolvido adiante no texto; precisamente quando o conceito de jogos de linguagem for tratado ainda neste capítulo.

Todos esses fatores que implicam diretamente no surgimento dos problemas filosóficos (analogia e “dieta unilateral”) estão ligados a uma falta de visão panorâmica (*Übersehen*) da gramática. Geralmente lidamos apenas com a gramática superficial (no caso, por exemplo, acreditar que cada palavra possui tão somente um significado). A concepção de gramática superficial (*Oberflächengrammatik*), no pensamento de Wittgenstein, pode ser entendida como o uso inadequado de palavras em situações que geralmente produz confusões gramaticais. Deste modo, por terem apenas um conhecimento limitado da linguagem, os filósofos buscaram soluções para questões que, antes de qualquer coisa, são problemas genuinamente gramaticais, e não legitimamente filosóficos.

Negligenciar o funcionamento efetivo da linguagem significa não levar em conta a gramática profunda (*Tiefengrammatik*), ou seja, representa um desconhecimento acerca da gramática das palavras e das regras de seu emprego. Consequentemente, uma visão panorâmica da gramática – possível em Wittgenstein através da noção de gramática profunda e da diferença desta em relação à gramática superficial - permite, entre outras, perceber que cada palavra porta diversos sentidos. Com isso, passa-se a conhecer melhor o funcionamento da linguagem e assim evitar as confusões gramaticais, haja vista que,

uma fonte principal de nossa incompreensão é que não temos uma visão panorâmica do uso de nossas palavras. – Falta caráter panorâmico à nossa gramática. – A representação panorâmica permite a compreensão, que consiste justamente em “ver as conexões”. Dai a importância de encontrar e inventar *articulações intermediárias*.

O conceito de representação panorâmica é para nós de importância fundamental. Designa nossa forma de representação, o modo pelo qual vemos as coisas (WITTGENSTEIN, *IF* - § 122).

As teorias filosóficas estão fundamentadas na confusão do uso das palavras, ou seja, se articulam apenas pelo uso superficial da gramática, isto porque “[...] haveria, numa teoria filosófica, uma série de usos de linguagem combinados de tal forma, que, aparentemente, formulariam uma teoria, mas que, na realidade, se anulariam uns aos outros” (SIMÕES, 2008, p. 148). Neste sentido, Wittgenstein propõe uma mudança de perspectiva no que tange a maneira de se fazer filosofia. E essa mudança consistiria em não mais elaborar teorias, mas antes, como uma terapia, analisar os constantes erros da reflexão filosófica e fazê-los desaparecer

totalmente, visto que “a filosofia simplesmente coloca as coisas, não elucida nada e não conclui nada. – Como tudo fica em aberto, não há nada a elucidar” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 126). Por conseguinte, o escopo da atividade filosófica não estaria em realizar descobertas inéditas no campo do pensamento, mas em organizar aquilo que foi desarrumado pelo mau uso da gramática, posto que “a filosofia é uma luta contra o enfeitiçamento do nosso entendimento pelos meios da nossa linguagem” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 109).

Nesse sentido, a filosofia funcionaria como uma terapia que iria possibilitar, como já foi dito anteriormente, a dissolução dos pseudoproblemas na medida em que passaria a ser encarada como o esclarecimento do funcionamento da linguagem, uma vez que o objetivo em filosofia não poderia ser outro se não “mostrar à mosca a saída do vidro” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 309). Como resultado da terapia, atingir-se-á maior conhecimento da gramática das palavras em seus múltiplos usos e sentidos, isto porque ela “[...] dissolve as confusões conceituais às quais os problemas filosóficos supostamente devem sua existência” (GLOCK, 1998, p. 165).

Para Wittgenstein a filosofia diz respeito então a uma atividade terapêutica que busca apresentar de modo claro as confusões conceituais. No entanto, ele não elabora um tipo de sistema filosófico semelhante a uma teoria, pois Wittgenstein tinha aversão a qualquer sistema fechado em filosofia, preferindo antes fornecer “[...] conceitos operatórios, que podem ser aplicados conforme as circunstâncias, ou melhor, conforme a profundidade e a gravidade da confusão conceitual” (MORENO, 2000, p. 72).

A terapia filosófica proposta por Wittgenstein funcionaria como uma prescrição ante toda e qualquer espécie de dogmatismo, bem como contra as constantes visões unilaterais que buscam responder às aparentes questões filosóficas de modo essencialista e definitivo. “Nesse sentido, as *Investigações* podem ser consideradas como uma terapia filosófica que é proposta sob a forma de um conjunto de exemplos analógicos: diferentes grupos de exemplos para cada caso analisado, mas sem nunca pretender atingir a exaustão” (MORENO, 2000, p. 76). Portanto, para que se possa efetivar essa terapia é fundamental uma mudança na maneira de se tratar os problemas filosóficos, isso porque Wittgenstein propunha que o melhor a fazer em relação às questões filosóficas seria realizar a necessária “[...] transição da questão da verdade para a questão do significado [...]” (GLOCK,

1998, p. 165), visto que, dado seu caráter de contradição, qualquer explicação ou teoria proposta pela filosofia tem de ser ignorada em detrimento de uma descrição gramatical, ou mais especificamente, “toda *elucidação* deve desaparecer e ser substituída apenas por descrição” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 109).

Enquanto atividade que visa a clareza do pensamento, ou ainda, como prática capaz de esclarecer as confusões conceituais, a terapia filosófica não se predispõe a elaborar teorias acerca de nada, mas tem como objetivo desfazer os problemas iniciais nos quais só se cai por certo descuido em relação ao uso da gramática. Contudo, vale mencionar que a terapia filosófica busca detectar confusões conceituais presentes na filosofia, mas não unicamente nela, e sim onde quer que a confusão se instale.

Wittgenstein defendia que, uma vez substituídas às questões filosóficas pelas descrições gramaticais, conquistar-se-ia certa tranquilidade intelectual, posto que as confusões se dissipariam - embora outros problemas, inevitavelmente, surgiriam. O resultado disso seria que as coisas se mostrariam em sua verdadeira totalidade, e não mais camufladas pelos embaraços filosóficos. Evidencia-se aqui então a própria finalidade ética da atividade filosófica segundo o pensamento de Wittgenstein, haja vista que, por meio desta atividade, almeja-se senão viver melhor, pois, “[...] a finalidade da clarificação conceitual é a ética” (DALL’AGNOL, 2011, p. 39). Vê-se que a compreensão da linguagem representa, para o filósofo, não um assunto qualquer, mas de extrema relevância.

A preocupação de Wittgenstein em relação aos pseudoproblemas filosóficos oriundos da falta de conhecimento acerca do funcionamento da linguagem foi, como já mencionado anteriormente, uma constante desde a época do *Tractatus Logico-Philosophicus*. No entanto, nas *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein chama atenção para os jogos de linguagem e para as formas de vida onde estes se constituem. Por intermédio destes dois conceitos, o filósofo defendia a ideia de que seria possível compreender o efetivo funcionamento da linguagem e, conseqüentemente, desfazer os falsos problemas filosóficos. Com efeito, “a solução dos problemas filosóficos pode comparar-se com um presente num conto de fadas: no castelo mágico ele aparece encantado, mas se o vires no exterior, à luz do dia, não é mais do que um vulgar bocado de ferro (ou algo do gênero)” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 27). Mas qual é a importância de tais conceitos para a compreensão do funcionamento da linguagem? E, a princípio, o que pode ser

entendido por jogos de linguagem e formas de vida, uma vez que, com conhecimento destes seria possível, conforme Wittgenstein, desfazer os falsos problemas em filosofia?

1.2 OS CONCEITOS DE JOGOS DE LINGUAGEM E FORMAS DE VIDA NAS *INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS*

Mediante o conceito de jogo de linguagem (*Sprachspiel*), Wittgenstein tenta dar conta de um dos problemas fulcrais de toda sua reflexão filosófica, qual seja: a questão relativa ao significado das palavras.

Diferentemente do que o filósofo expusera no *Tractatus Logico-Philosophicus*⁴, nas *Investigações Filosóficas*, com o conceito de jogos de linguagem, amadurecido nesta obra, o significado não é mais fixado e definido categoricamente da maneira como havia sido concebido no *Tractatus*. Entra em cena, na filosofia de Wittgenstein, a ideia de significado como uso da linguagem.

Cabe mencionar que tal posição marcou decisivamente uma ruptura em relação ao modo como até então o significado das palavras fora entendido pela tradição filosófica. A ruptura deu-se devido ao fato de que não se abordou, antes de Wittgenstein, a possibilidade de a significação ser determinada a partir do uso (*Gebrauch*).

O conceito de jogos de linguagem está estritamente ligado à noção de significado enquanto uso e, nesse sentido, a concepção de significado que Wittgenstein propõe nas *Investigações* distancia-se profundamente da “visão agostiniana de linguagem” (expressa, de certa forma, também na filosofia do *Tractatus*), que defende o significado das palavras como sendo tão somente o objeto que ela nomeia⁵.

⁴ No qual concebeu, acompanhando em certos aspectos toda uma tradição na filosofia (Gottlob Frege e Bertrand Russel por exemplo), que o significado de uma palavra era estabelecido precisamente de acordo com o objeto que ela se refere, visto que esta desempenhava, em tal condição, apenas o papel de designar aquilo que lhe cabia nomear.

⁵ Aquilo que Wittgenstein denominou de visão agostiniana de linguagem não é propriamente uma teoria formulada por Santo Agostinho sobre a linguagem. Mas antes um paradigma prototeórico presente na história da filosofia onde se aceita, dentre outras, que as palavras portam apenas um significado exclusivo, sendo este lhe atribuído de acordo com o objeto que ela representa. Portanto, “Wittgenstein jamais sugere que a visão agostiniana é a *única* fonte de confusão filosófica, sustentando, contudo, que edificações filosóficas inteiras baseiam-se amiúde em visões ou pressuposições simplificadoras. Na verdade, a concepção referencial do significado da palavra desempenha um papel de destaque na semântica desde Platão” (GLOCK, 1998, p. 371). Wittgenstein usa essa expressão por considerar que o exemplo de aprendizado da linguagem, citado no

O problema tácito na *visão* agostiniana de linguagem diz respeito à tentativa em situar o significado das palavras por meio de um método essencialista. Via “definição ostensiva” (que corresponde basicamente na atividade de apontar algo e estabelecer o significado da palavra), acreditou-se ser possível fundamentar o sentido delas. Entretanto, tal método ignora as diferentes espécies de palavras na medida em que toma como referência preferencialmente os substantivos.

A essência da linguagem, sobre esta perspectiva, passou a figurar na ideia de que as palavras denominam objetos, enquanto as frases descrevem fatos. Porém, “nesta imagem da linguagem encontramos as raízes da ideia: cada palavra tem uma significação. Esta significação é agregada à palavra. É o objeto que a palavra substitui” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 1). O pretensioso essencialismo, intrínseco numa definição de linguagem como a mencionada acima, inviabiliza o conhecimento do funcionamento da linguagem. Pelo fato de que, em alguns casos, o significado de uma palavra é explicado apontando-se para algo, concluiu-se daí que a significação de qualquer palavra só poderia ser dada mediante tal analogia. Todavia, quando Wittgenstein investiga como as palavras são ensinadas e usadas, descobre que essa relação (apontar um objeto e pronunciar seu nome), não satisfaz necessariamente a totalidade de significação que é atribuída às palavras nas múltiplas situações de uso. Determinadas palavras, como por exemplo, “ali” e “isto” não nomeiam objetos, ou melhor, nada designam e nem são ensinadas ostensivamente (cf. WITTGENSTEIN, *IF* - § 9). Apesar disso, elas são usadas na linguagem, pois, embora não denominem propriamente nenhum objeto, “[...] a palavra não tem significado porque refere um objeto, mas sim porque tem um uso nas nossas práticas linguísticas [...]” (DONAT, 2008, p. 31). Logo, a significação de cada palavra não depende necessariamente daquilo que ela nomeia, mas do uso estabelecido e prescrito para esta em um caso específico.

É nesse sentido que se torna mister compreender que o significado correlaciona-se às possibilidades de uso da palavra; e isso porque, dadas estas especificidades, “a noção de uso exerce, de uma maneira muito especial, a função de fundamento da significação [...]” (MORENO, 2000, p. 64).

Apontar um objeto e nomeá-lo representa um sistema de comunicação que, em todo caso, não abrange o amplo conjunto de atividades na

primeiro parágrafo das *Investigações Filosóficas*, que ele retirou das *Confissões* de Santo Agostinho, é um modelo claro que, em todo caso, pode ser representativo desse paradigma.

qual estão envolvidas nossas inúmeras práticas linguísticas. Por conseguinte, dizer que a totalidade da linguagem implica somente nomear objetos equivale afirmar que “jogar consiste em empurrar coisas, segundo certas regras, numa superfície [...]” (WITTEGENSTEIN, *IF* - § 3). No entanto sabe-se, sem muita dificuldade, da existência de jogos de outras espécies que não são praticados assim. Não obstante, apostar numa definição que seja única e, inevitavelmente precisa para o significado das palavras, é não levar em consideração os efetivos e distintos usos que comumente se faz delas.

A definição ostensiva por si só não é suficiente para mostrar o significado que uma palavra recebe na linguagem. Destarte,

poder-se-ia, pois, dizer: a definição ostensiva elucida o uso – a significação – da palavra, quando já é claro qual papel a palavra deve desempenhar na linguagem. Quando sei portanto que alguém quer elucidar-me uma palavra para cor, a elucidação ostensiva “Isto chama-se sépia” ajudar-me-á na compreensão da palavra (WITTEGENSTEIN, *IF* - § 30).

Ou seja, o aprendiz precisa saber de antemão o papel que a palavra irá representar especificamente naquela situação, visto que, sem isso, não será capaz de entender como ela é usada, muito menos o que ali ela significa.

A aparente uniformidade das palavras ocasionalmente confunde sua significação. No entanto, por serem diferentes entre si, as palavras ocupam papéis diferentes na linguagem, sendo que, “nesse sentido, torna-se fundamental avaliar o contexto em que a palavra é proferida, onde se torna explícito o uso que é feito da palavra” (DONAT, 2008, p. 29).

Ponderar que o significado de cada palavra está estritamente ligado ao uso é ter em conta as distintas funções que ela ocupa nas diversas atividades linguísticas.

Para tornar mais claro essa característica peculiar das palavras,

pense nas ferramentas em sua caixa apropriada: lá estão um martelo, uma tenaz, uma serra, uma chave de fenda, um vidro de cola, cola, pregos e parafusos. – Assim como são diferentes as funções desses objetos, assim são diferentes as funções das palavras (E há semelhanças aqui e ali) (WITTEGENSTEIN, *IF* - § 11).

Nesta perspectiva, poder-se-ia então dizer, o conceito de significação depende do funcionamento da linguagem na medida em que há “[...] inúmeras espécies diferentes de emprego daquilo que chamamos de “signo”, “palavra”, “frase” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 23), bem como conseqüentemente “[...] fazemos as coisas mais diferentes com nossas frases” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 27). A palavra água, para usar um exemplo, em determinadas circunstâncias representa coisas diversas. Essa palavra pode, num caso, significar o objeto que ela nomeia, já em outro, expressar o desejo de alguém que esteja com muita sede.

Assegurar terminantemente que todas as palavras são nomes, cuja função seria apenas designar objetos, ou, que todas as proposições são descrições de fatos é, no mínimo, insuficiente para se compreender a amplitude da nossa linguagem, uma vez que, pensar nisso como teoria equivaleria a ter uma concepção equivocada de significação. Assim sendo, aquilo que uma palavra significa não pode ser entendido excepcionalmente como um objeto que ela simplesmente se refere, mas sim, “pode-se, para uma grande classe de casos de utilização da palavra “significação” – se não para todos os casos de sua utilização -, explicá-la assim: a significação de uma palavra é seu uso na linguagem” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 43).

Nota-se que no âmbito da concepção de significação elaborada por Wittgenstein nas *Investigações*, a pergunta, “o que uma palavra significa?”, é destituída de sentido quando se espera, por exemplo, que seja possível dar uma definição única e definitiva para esta, dado que “[...] há inúmeras respostas a ela, sendo que cada uma tomará como apoio uma situação determinada de emprego das palavras, isto é, aquilo que Wittgenstein denomina de um ‘*jogo de linguagem*’” (MORENO, 2000, p. 55). Essa consideração expõe, em todo caso, a impossibilidade de qualquer asserção exclusivista sobre o significado das palavras.

Por meio do conceito de jogos de linguagem, Wittgenstein chama atenção para a dinâmica inerente da linguagem. Isso quer dizer que, através dele, o filósofo procura abordar a práxis linguística, uma vez que esse conceito se refere, entre outras coisas, à pluralidade das atividades que estão entrelaçadas ao conjunto da linguagem. Por outro lado, o próprio Wittgenstein jamais definiu exatamente o conceito de jogos de linguagem, ou mesmo qual seria a característica comum a todos eles⁶. Sua compreensão de significado é contrária a necessidade de se

⁶ Esse tema será mais bem articulado no item 1.3 deste capítulo.

estabelecer precisamente o que é um conceito, pois, neste caso, “[...] não há um traço definidor único que todos os jogos tenham em comum, incluindo-se aí os jogos que jogamos com palavras” (GLOCK, 1998, p. 228). No entanto, oferece alguns exemplos do que entende por jogos de linguagem, tais como o ato de apontar algo e denominá-lo (embora soubesse que esta não pode ser confundida com a essência da linguagem); ou,

Comandar, e agir segundo comandos –
 Descrever um objeto conforme a aparência ou conforme medidas–
 Produzir um objeto segundo uma descrição (desenho) –
 Relatar um acontecimento –
 Expor uma hipótese e prová-la –
 Apresentar os resultados de um experimento por meio de tabelas e diagramas –
 Inventar uma história; ler –
 Representar teatro –
 Cantar uma cantiga de roda –
 Resolver enigmas –
 Fazer uma anedota; contar –
 Resolver um exemplo de cálculo aplicado –
 Traduzir de uma língua para outra –
 Pedir, agradecer, maldizer, saudar, orar (WITTGENSTEIN, *IF* - § 23).

Todos esses são casos que podem ser considerados como jogos de linguagem, sendo que, como afirma o filósofo: “chamarei esses jogos de ‘jogos de linguagem’, e falarei muitas vezes de uma linguagem primitiva como de um jogo de linguagem” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 7).

Wittgenstein faz uso do conceito de jogos de linguagem em sua filosofia para mostrar que a concepção tradicional de significado (defendida inclusive por ele no *Tractatus*) é insuficiente e se fundamenta numa visão superficial. Esse conceito é imprescindível no contexto da obra de Wittgenstein porque é com ele que apresenta a existência das diversas funções que se encontram no arcabouço da linguagem. São, portanto, essas diversas funções que constituem a totalidade de nossa gramática. O conceito de jogos de linguagem, neste caso, faz referência à ideia de que boa parte das palavras da linguagem comportam usos para além daquele de simplesmente indicar os objetos. Devido à multiplicidade de funções existentes na linguagem, as palavras não são usadas apenas para nomear as coisas. Há diversos modos de se usar uma palavra, ou seja, diferentes lances para acessá-la. Em cada caso específico o significado será diferente, sendo que o

conceito de significação, mediante a noção de jogos de linguagem, não pode mais se reduzir a representação de objetos.

Subentende-se, desde já, que as palavras não são usadas sempre do mesmo modo em todos os casos de sua aplicação, por isso são definidas de várias maneiras. Nesta perspectiva, o conhecimento (oriundo do treinamento/adestramento) dos jogos de linguagem é importante para o entendimento do funcionamento da linguagem, visto que “só se pode compreender corretamente o que determinada palavra significa quando se atenta para o jogo de linguagem na qual é empregada [...]” (DONAT, 2008, p. 37). Ao se ignorar como uma palavra é efetivamente usada num dado jogo, corre-se o risco de não entender seu sentido.

A dinâmica da linguagem para qual Wittgenstein chama atenção está justamente no fato dela envolver diversas funções. Porém, ao não perceber no *Tractatus* essa característica própria da linguagem, Wittgenstein caiu num dos erros mais comuns ao se filosofar. Erro este que seria até mesmo apontado por ele nas *Investigações*, ou seja, a “dieta unilateral”, que, no caso específico deste filósofo consistiu em reduzir praticamente todas as funções da linguagem a uma única: designar objetos e descrever fatos (cf. GLOCK, 1998, p. 324).

Abre-se um espaço - embora pequeno, mas necessário nesta parte do texto -, para expor sucintamente à diferença entre a concepção de linguagem que Wittgenstein desenvolveu no *Tractatus Logico-Philosophicus*, e aquela que formulou nas *Investigações Filosóficas*; esta última, vale dizer, já tracejada acima por intermédio da ideia de jogos de linguagem.

Como se sabe, a filosofia de Wittgenstein percorre caminhos distintos no que concerne à compreensão da Linguagem. Está expressa no *Tractatus* uma concepção de linguagem que o filósofo acreditou ser sua autêntica essência, pois, seu objetivo nesta obra foi, entre outros, estabelecer seus limites por meio de uma teoria que corresponderia à lógica da linguagem, uma vez que, de acordo com ela, as palavras representariam unicamente os objetos e, as proposições, os fatos do mundo. No tocante ao *Tractatus*, a noção de linguagem desenvolvida por esse filósofo esteve ligada a uma teoria chamada de teoria

figurativa⁷, que diz respeito, não obstante, aquilo que pode ser dito a partir de proposições dotadas de sentido, bem como o que a linguagem não é capaz de exprimir logicamente. Partindo desta perspectiva, a essência da linguagem corresponderia necessariamente à estrutura da realidade, visto que os fatos do mundo representam um modelo para esta, ou seja, “é assim que a figuração se enlaça com a realidade; ela vai até a realidade” (Wittgenstein, 1994, p. 143). Portanto, Wittgenstein, nesta obra, traçou os limites da linguagem no momento em que estabeleceu as pré-condições pelas quais as proposições poderiam apresentar sentido, ou seja, sua capacidade de afigurar a realidade. Neste sentido, cabe mencionar que, “o que toda figuração, qualquer que seja sua forma, deve ter em comum com a realidade para poder de algum modo – correta ou falsamente – afigurar-la é a forma lógica, isto é, a forma da realidade” (Wittgenstein, 1994, p. 145). Contudo, conforme aquilo que anteriormente já havia sido mostrado no presente texto, o filósofo nega inteiramente que esta seja sua verdadeira essência, passando a considerá-la apenas como uma forma primitiva de linguagem, ou mesmo um lance possível dentre outros tantos⁸.

Em relação ao *Tractatus*, Wittgenstein modificou radicalmente a maneira de conceber (dentre outras coisas) a proposição. Se nesta obra o filósofo sustentou que a proposição era dependente dos fatos do mundo⁹, sendo esta então compreendida como imagem isomórfica dos eventos que ela representa, nas *Investigações* “a nova concepção de proposição é bem distinta – ela deixa de ser um modelo exato da realidade para ser uma ‘hipótese’, isto é, uma forma mais ou menos adequada de representação, que pode ser reformada constantemente em certos aspectos [...]” (MORENO, 2000, p. 55). Por conseguinte, a proposição dotada de significado não é condicionada única e exclusivamente pelos fatos do mundo que ela possa afigurar. Levando-se em consideração o conceito de jogos de linguagem, a proposição depende das circunstâncias na qual é empregada. Neste caso, a forma lógica que assegurava a perfeita conexão entre mundo e linguagem através da

⁷ O termo em alemão é *Bild* (imagem). No entanto, este “[...] é ambíguo, podendo designar tanto pinturas quanto modelos abstratos” (GLOCK, 1998, p. 350). A teoria do *Tractatus* sobre a linguagem também é conhecida em língua portuguesa como Teoria pictórica.

⁸ Não se tem por objetivo explorar demasiadamente o pensamento que Wittgenstein exprime no *Tractatus*, haja vista que o foco central deste trabalho, tal como pode ser percebido, é as *Investigações Filosóficas*. Portanto, cabe lembrar que muito do que se encontra no primeiro livro de Wittgenstein - incluindo-se aí conceitos imprescindíveis para uma compreensão adequada desta obra - não será aqui especificamente tratado.

⁹ Uma vez que, segundo Wittgenstein (1994, p. 143), “figuramos os fatos” da realidade na linguagem.

figuração¹⁰ - tal como Wittgenstein formulou no *Tractatus* - e que necessariamente estabelecia o sentido de toda proposição, deixa de ser garantia fixa e determinante de significação.

Mesmo que nas *Investigações Filosóficas* a proposição não se justifique por intermédio de um modelo fixo e exato, ou seja, ainda que não se espelhe excepcionalmente na realidade, e passe a ser percebida como algo mais ou menos instável – pois, nesta obra, a forma lógica da proposição torna-se insuficiente ao pensamento escrupuloso e exigente de Wittgenstein -, esta não deixa de ser adequada aos fins que se propõe, qual seja: comunicar algo, independentemente de afigurar ou não um fato do mundo. O motivo para essa argumentação seria que o filósofo passou a conceber que “[...] não há uma forma prototípica da proposição nem uma análise do significado que pudesse fornecer unidades irreduzíveis e definidas” (MORENO, 2000, p. 56), isto é, capaz de situar de uma vez por todas o sentido peculiar a qualquer proposição, tal como idealizou o *Tractatus*.

Não resta dúvida de que a linguagem deixa de ser, nas *Investigações*, exclusivamente referencial, ou mais precisamente, dependente dos fatos. Aquele ancoradouro firme e sólido (representado pela figuração dos eventos que constituem nossa realidade), que anteriormente garantia a absoluta compreensão do funcionamento da linguagem, enquanto teoria acabada acerca da significação linguística torna-se, para Wittgenstein, inviável devido à constatação da complexidade inerente à gramática. Nesse sentido, poder-se-ia então dizer que, para um efetivo entendimento do funcionamento da linguagem, não é mais necessário apoiar-se unicamente na estrutura fixa dos fatos, uma vez que a significação linguística, se considerada a partir da noção de jogos de linguagem, independe do esquema referencial. Apesar disso, o próprio Wittgenstein não nega inteiramente o modelo referencial de significação linguística, pois o entende como sendo um mecanismo possível, e não como essência da significação, posto que “a linguagem se torna autônoma, relativamente aos fatos, e trata-se, então, de considerar como ela engendra a significação ainda que na ausência de qualquer fato que pudesse ser referência das palavras e dos enunciados” (MORENO, 2000, p. 60).

¹⁰ Pois, como determina o *Tractatus*, “a figuração tem em comum com o afigurado a forma lógica de afiguração” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 145), ou seja, a própria estrutura do mundo garantiria a base da linguagem.

Não é proposta exclusiva do presente texto estender o assunto relativo à temática acerca daquilo que, substancialmente, difere as *Investigações* do *Tractatus*. No entanto, resta ainda uma questão necessária a se tratar. Esta pode, contudo, ser expressa através da seguinte pergunta: o que toma o lugar dos fatos do mundo como critério de significação linguística na filosofia madura de Wittgenstein? Neste caso, o que substitui os fatos do mundo são as formas de vida; ambiente peculiar onde se constituem e se desenrolam os jogos de linguagem e as regras que lhes dão sentido¹¹.

Entretanto, Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas* faz uso do termo forma de vida (*Lebensform*) no singular, e também utiliza a expressão formas de vida (*Lebensformen*) no plural. Há, porém, entre os comentadores de Wittgenstein, interpretações divergentes em relação a esse ponto¹². Embora haja diferentes leituras acerca deste conceito, o que fica claro é sua relevância no conjunto desta obra, uma vez que nele se conecta diretamente a noção de jogos de linguagem, tão fundamental ao pensamento do filósofo¹³.

Não se tem por objetivo discutir especificamente qual leitura é de fato a mais adequada, ou mesmo qual seria o verdadeiro significado que Wittgenstein teria atribuído a esse conceito. Deixemos (ao menos por hora) essa problemática para os especialistas que se debruçam sobre o assunto no intuito de resolver esse impasse¹⁴. Todavia, há de se fazer neste momento uma rápida explanação a respeito destas diferentes posições para que, de uma forma ou de outra, seja possível melhor compreender o referido conceito.

Existem duas direções opostas à interpretação do conceito de formas de vida¹⁵. Alguns pesquisadores da obra de Wittgenstein, como por exemplo, Newton Garver, faz uso do conceito somente no singular, afirmando ser injustificada a interpretação que admite o termo no plural (cf. HALLER, 1990, p. 133). Este autor sustenta que só existe uma forma de vida humana, e argumenta ainda que, ao fazer

¹¹ O conceito de regras não será abordado nesta parte do texto, mas sim no item 1.4 deste capítulo.

¹² Para uma análise mais detalhada sobre o assunto, vale sugerir como leitura os seguintes autores e obras: GARVER, N. *Naturalism and Transcendentalism: the case of form of life*. In: TEGHRARIAN, S. *Wittgenstein and Contemporary Philosophy*. Bristol: Thoemmes Press, 1994, e SPANIOL, W. *Formas de Vida: significado e função no pensamento de Wittgenstein*. Síntese. Belo Horizonte: Número 51 (p. 11 – 31), 1990.

¹³ Esse ponto será explorado logo abaixo no texto.

¹⁴ Tais especialistas são, por exemplo, os indicados na nota de rodapé 12.

¹⁵ Um esclarecimento mais adequado a respeito deste assunto pode ser encontrado no verbete “formas de vida”, presente no *Dicionário Wittgenstein* de Hanz-Johann Glock.

uso do conceito no plural, Wittgenstein está apenas querendo mencionar a existência de um tipo de vida humana que é diferente da bovina, da leonina, da canina e etc. Neste caso, por ser um conceito que na filosofia de Wittgenstein refere-se aos fundamentos da linguagem, ou mais precisamente, da linguagem que é praticada apenas pelos seres humanos, é preciso toma-lo excepcionalmente em seu sentido singular. “Assim, Garver chega à conclusão de que ‘a forma de vida humana pode ser identificada com o modo comum do agir humano’” (HALLER, 1990, p. 134), como se existisse tão somente um único modo de agir que seria próprio a todos os sujeitos em todas as possíveis culturas.

O problema pertinente ao uso do conceito no plural seria - para aqueles que defendem que seu verdadeiro significado está no singular (Garver por exemplo) - que ele inevitavelmente remeteria a certo relativismo, ao passo em que, no singular, esse termo não admitiria qualquer interpretação relativista. Dessa forma, o relativismo prejudicaria o entendimento deste conceito, uma vez que, tomado seu sentido no plural, haveria que se tolerar toda espécie de compreensão acerca da forma de vida dos seres humanos, ou seja, considerado no plural, o conceito representaria a ideia de que não há um modo peculiar de vida que é típico, próprio e comum a todos os indivíduos da raça humana.

Esta é então uma das interpretações do conceito, mas,

no entanto, seria facilmente sustentável dizer que há *dois significados* de *Lebensform* a serem diferenciados [...]. Um significado de *Lebensform* – que admitiria o uso apenas no singular – seria evidentemente o mesmo significado da expressão de Wittgenstein “o modo comum do agir humano”; o outro permitiria várias interpretações, todas elas baseadas na hipótese de que podem existir e existem diferentes formas de vida, as quais, necessariamente, manifestam-se também em ações e ações linguísticas (HALLER, 1990, p. 134).

O que representaria, por sua vez, aquilo que é o mais significativo em relação a este conceito. Logo, o conceito de formas de vida usado no plural implica na noção de que as práticas sociais diferem em culturas distintas, embora algumas atividades semelhantes possam ser comuns a todas elas. Por conseguinte, “quando se diz que imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida (*PI*,§ 19), nessa afirmação está incluído e implicado que existe um número de formas de vida e

não apenas uma” (HALLER, 1990, p. 138) ¹⁶, ou seja, pode-se dizer seguramente que não existe apenas um único e exclusivo comportamento humano, pois há diversas sociedades que vivem, em certo sentido, de maneira as mais variadas uma das outras. Logo, o uso do conceito no singular estaria ignorando essa característica.

Embora haja certa dissensão em relação à interpretação deste conceito, todavia, o que fica manifesto - tanto numa leitura como na outra - é que este tem um papel preponderante na compreensão da noção de jogos de linguagem, e, conseqüentemente, na própria concepção de linguagem segundo o pensamento de Wittgenstein. Apesar do filósofo citar pouquíssimas vezes esse conceito nas *Investigações Filosóficas*, não deixa de mencionar a importância e a relação existente entre eles, pois, como ele mesmo afirma, “o termo *jogo* de linguagem deve aqui salientar que o falar da linguagem é uma parte de uma atividade ou de uma forma de vida” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 23).

Sendo assim, ao se tomar como referência a filosofia expressa nas *Investigações*, subentende-se que a linguagem só pode ser compreendida se ponderada a partir do conjunto das atividades que se encontram no interior de uma comunidade, visto que os jogos de linguagem desenvolvem-se dentro de um contexto intersubjetivo, ou seja, são constituídos e praticados num ambiente social. Portanto, a linguagem - enquanto atividade humana comum¹⁷ - faz parte da história natural e cultural dos seres humanos, sendo ela o veículo específico onde os sujeitos, imersos em uma determinada comunidade, se interagem. Neste caso, a estrutura da linguagem depende da organização das atividades socioculturais que são estabelecidas pelos indivíduos que, juntos, compõem uma forma de vida.

Por conseguinte, “o homem se constitui na relação entre linguagem e ação, de tal modo que a linguagem é considerada como uma espécie de ação” (SIMÕES, 2008, p. 123), uma vez que “as palavras são ações” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 73), ou seja, elas indicam situações que pressupõem certos comportamentos. Evidentemente, “com o conceito de formas de vida evidencia-se a dimensão pragmática da linguagem, pois ela passa a ser considerada como uma

¹⁶ A sigla *PI* que aparece nesta citação faz referência ao termo *Philosophical Investigations*; título em inglês da segunda obra de Wittgenstein.

¹⁷ Dado que, segundo Wittgenstein (*IF* - § 25), “comandar, perguntar, contar, tagarelar pertencem à história de nossa natureza assim como andar, comer, beber, jogar”.

atividade, atividade esta que depende de todo um conjunto de elementos que compõem o contexto no qual é praticada” (DONAT, 2008, p. 39).

A linguagem desenvolve-se sempre em relação a um contexto por meio da qual uma forma de vida tem a necessidade de realizar suas ações, sendo que, “[...] esses contextos de ação que Wittgenstein chama de ‘formas de vida’ são vivenciados pelos grupos sócio-culturais, tendo a linguagem como parte constitutiva das mesmas” (SIMÕES, 2008, p. 124). Todavia, para que seja possível compreender uma ação linguística em particular, é fundamental conhecer também a prática cotidiana que dá origem e sentido a ela, ou mais especificamente, é imprescindível levar em consideração a atividade que essa ação linguística prescreve. Wittgenstein sustenta ainda a ideia de que o contexto é essencial para a própria compreensão das atividades linguísticas, pois os jogos de linguagem estão interligados a determinadas atividades e só podem ser assimilados a partir de seu contexto característico.

As formas de vida, enquanto “entrelaçamento entre cultura, visão de mundo e linguagem” (GLOCK, 1998, p. 173), são, na concepção de linguagem expressa nas *Investigações Filosóficas*, os fundamentos das múltiplas práticas linguísticas que um grupo - no interior de seu modo específico de viver - estabelece. Não obstante, esses fundamentos são, em todo caso, sem fundamento. Isso porque “o aceito, o dado – poder-se ia dizer – são as *formas de vida*” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 203); e não algo exterior a elas. Destarte, por fornecerem o arcabouço sobre o qual se efetivam os diversos jogos de linguagem, as formas de vida por si mesmas “[...] fornecem uma regularidade nas ações que permite uma regularidade nos modos de uso das expressões linguísticas” (DONAT, 2008, p. 40). Em decorrência desse fato, cabe mencionar, “é algo característico de nossa linguagem desenvolver-se sobre uma base que consiste de formas de vida estáveis, de atividades regulares. Sua função é determinada *sobretudo* pela ação que ela acompanha (CE 404)” (WITTGENSTEIN, apud GLOCK, 1998, p. 174)¹⁸.

A linguagem é então relativa a uma forma de vida na qual ela está interligada, ou seja, “[...] representar uma linguagem significa representar-se uma forma de vida” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 19). É sempre em relação a uma forma de vida que os jogos de linguagem se constituem; e isso se deve ao fato de que “uma

¹⁸ A sigla *CE* que aparece nessa citação refere-se ao título do artigo *Cause and Effect: Intuitive Awareness*, de Wittgenstein publicado postumamente no ano de 1976 por R. Rhees. (cf. GLOCK, 1998, p. 14).

cultura inteira está implícita, pois, nos jogos de linguagem” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 24).

Corroborar-se aqui a conexão que existe entre os conceitos de jogos de linguagem e formas de vida na filosofia madura de Wittgenstein. Portanto, para evidenciar tal conexão, seria válido afirmar que, “[...] *uma* forma de vida é uma formação cultural ou social, a totalidade das atividades comunitárias em que estão imersos os nossos jogos de linguagem” (GLOCK, 1998, p. 174). Por sua vez, o conceito de jogos de linguagem, na medida em que se refere à multiplicidade das práticas linguísticas, representam a soma da linguagem de um povo, ou melhor, de uma forma de vida. Por exemplo, existe numa determinada forma de vida o jogo de linguagem moral, religioso, artístico, dentre outros tantos que compõem a visão de mundo desta comunidade.

Por fim, a despeito de ter formulado a ideia dos jogos de linguagem para que fosse possível uma compreensão mais adequada acerca do funcionamento da gramática; apesar de evidenciar que os jogos de linguagem são elaborados a partir de um contexto denominado de forma de vida, como Wittgenstein aborda a questão dos conceitos, elementos presentes na linguagem e que desempenham um papel importante, seja num âmbito filosófico ou mesmo em relação à própria vida cotidiana? Para tratar dessa questão específica, o filósofo propõe o conceito de semelhança de família.

1.3 A NOÇÃO WITTGENSTEINIANA DE SEMELHANÇA DE FAMÍLIA

A noção wittgensteiniana de semelhança de família (*Familienähnlichkeit*) assume, junto a outros conceitos, uma posição proeminente no contexto da filosofia que caracteriza as *Investigações Filosóficas*. Tal proeminência justifica-se pelo fato de que, assim como os conceitos de jogos de linguagem e formas de vida – conceitos ímpares na filosofia da linguagem do século XX -, também a noção de semelhança de família é uma das concepções comumente mais associadas ao pensamento maduro de Wittgenstein, bem como um dos pontos que mais assinalam a originalidade de sua segunda obra.

Pode-se dizer que a noção de semelhança de família é mencionada e articulada basicamente entre os parágrafos 65 e 71 da primeira parte das *Investigações* (cf. BAKER; HACKER, 1983, p. 190), embora fique evidente que essa

consideração se estende a outros parágrafos, suscitando, neste caso, novas discussões. De certo modo, é plausível que essa noção seja citada em diferentes momentos da obra, uma vez que o próprio filósofo, já no prefácio, nos alerta acerca dos constantes movimentos existentes afirmando, por exemplo, que “os mesmos pontos, ou quase os mesmos, foram abordados incessantemente por caminhos diferentes, sugerindo sempre novas imagens” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 25). Esse é, então, o “método” empregado pelo filósofo.

O conceito de semelhança de família é, por sua vez, peculiar no que diz respeito à abordagem sobre a temática da compreensão dos conceitos presentes na gramática. A noção de semelhança de família é uma estratégia utilizada por Wittgenstein para criticar o dogma de que um conceito (seja ele qual for) deve ser compreendido com base em alguma propriedade comum que, necessariamente, está presente e implícito a tudo aquilo que com ele é associado e classificado. Sendo assim, a noção de semelhança de família apresenta-se como uma resistência perante toda espécie de dogmatismo; manifestando o espírito antidogmático que orienta o trabalho filosófico de Wittgenstein, certamente porque o dogmatismo dos fundamentos foi algo que o incomodou profundamente. E a razão desse incômodo estava no fato de que o dogmatismo - como resultado de investigação que objetiva o esclarecimento do pensamento -, impossibilita a visão clara das coisas, e é justamente isso que Wittgenstein, com sua filosofia, procura combater. Para Wittgenstein, o problema em relação ao dogmatismo dos fundamentos está no fato de que este busca estabelecer uma forma geral e fixa para todos os conceitos, “e é daí que surgem as contusões travestidas na figura dos problemas filosóficos” (MORENO, 2000, p. 62). Porém, foi praticamente esse mesmo dogmatismo o maior equívoco cometido pelo *Tractatus* (cf. BAKER; HACKER, 1983, p. 185)¹⁹.

Em termos gerais, semelhança de família faz parte da proposta wittgensteiniana de filosofia enquanto terapia (já abordada anteriormente), pois “a noção é crucial para o ataque de Wittgenstein ao essencialismo, a visão de que é necessário haver algo comum a todas as instâncias de um conceito que explique por que elas caem sob esse conceito [...]” (GLOCK, 1998, p. 324). No entanto, o que há de problemático quando se pretende compreender um conceito a partir de uma definição como aquela que o filósofo tanto rejeita? É proveitoso perceber como se

¹⁹ Por exemplo, com a teoria figurativa da linguagem defendida no *Tractatus*, Wittgenstein imaginou ter formulado uma explicação precisa sobre a linguagem e seus limites.

caracteriza esse tipo de abordagem conceitual, uma vez que a noção de semelhança de família poderá ser mais bem analisada em comparação a ela.

Houve uma longa tradição na filosofia que almejou esclarecer palavras e conceitos por meio de uma explicação analítica e essencialista. Essa ideia é conhecida como concepção clássica ou ortodoxa de definição (cf. BAKER; HACKER, 1983, p. 185)²⁰. Segundo tal concepção, a definição se dá mediante a análise dos elementos que constituem um dado conceito para, dessa forma, encontrar o elemento comum a tudo aquilo que com ele é classificado. Nesse sentido, concebido e analisado em suas particularidades, seria então possível determinar a característica geral de um conceito e, assim, defini-lo precisamente. Não obstante, esse método de análise conceitual foi considerado como a grande tarefa da filosofia. Não à toa, Gottlob Frege, Bertrand Russell e Wittgenstein (na fase do *Tractatus*), estavam tão imbuídos dessa ideia, ou seja, estavam convencidos de que a explicação dos conceitos deve assumir como método principal esse tipo de análise (cf. BAKER; HACKER, 1983, p. 187). Porém, a noção wittgensteiniana de semelhança de família contrapõe-se exatamente a esse método de abordagem conceitual. Todavia, Wittgenstein foi levado a criticar os pensamentos de Frege, Russell e até mesmo o seu *Tractatus Logico-Philosophicus*.

No que diz respeito às reflexões de Frege, por exemplo, a definição conceitual é concebida como condição necessária para a correta aplicação de qualquer conceito (cf. BAKER; HACKER, 1983, p. 187). Portanto, para este a definição conceitual deve prescrever as condições necessárias e suficientes de um determinado conceito, pois, sem isso, não é possível defini-lo precisamente. Percebe-se então que, na concepção de Frege, a definição seria atributo de uma análise lógica.

Russell, por sua vez, também concebeu como fundamental, para a definição conceitual, a análise lógica, ou seja, só se define corretamente e claramente um conceito quando se utiliza tal análise.

Já Wittgenstein - para ilustrar que, de certa forma, a visão essencialista marcou presença em suas reflexões -, na época do *Tractatus*, pensou ter encontrado a essência da proposição, ou mais precisamente, a definição exata

²⁰ Não se objetiva, neste texto, um aprofundamento maior sobre esse tema, mas tão somente uma rápida explanação que visa maior familiarização com o problema específico da filosofia de Wittgenstein. Para uma melhor análise do assunto, ver o tópico *Background* (p. 185 – 190) do livro: *Wittgenstein: meaning and understanding. Essays on the Philosophical Investigations*, incluído nas referências bibliográficas.

do conceito de proposição ao afirma que “a proposição é uma figuração da realidade. A proposição é um modelo da realidade tal como pensamos que seja” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 165) ²¹. Todavia, essa definição mostra-se insuficiente e é combatida pelo filósofo. Para tanto, uma das “armas” desenvolvida é a noção de semelhança de família.

A tese de que deve haver uma propriedade comum a tudo aquilo que abrange um conceito não poderia ser, no entanto, ingênua e insuficiente? Seria realmente necessário e até mesmo fundamental localizar uma propriedade que seja idêntica para assim dar a definição exata de um conceito? Ou ainda, só é possível compreender um conceito - e somente se - quando se encontra uma característica comum? Tais questões provavelmente serviram de motivação ao desenvolvimento da noção de semelhança de família, uma vez que o que Wittgenstein propõe é que a explicação de um conceito não deve necessariamente mencionar ou identificar qualquer coisa como uma característica que se mostre comum a tudo aquilo que um conceito engloba.

Wittgenstein critica a concepção de que é preciso, para a exata aplicação de um conceito, encontrar um traço comum que transcorra a totalidade das diversas coisas que a ele são associadas. Por exemplo, se isso fosse realmente admissível, a correta aplicação do conceito de beleza só seria identificada como tal a partir do momento em que se atribísse uma definição analítica para ele, ou seja, atingir-se-ia a completa definição e compreensão apenas quando esse conceito fosse analisado em todas as suas partes essenciais e particulares, enquanto qualquer outra forma de definição e explicação que não comporte essas exigências é rejeitada e considerada inútil. Mas, com a noção wittgensteiniana de semelhança de família, “podemos recuar desta posição admitindo que o que cai sobre uma palavra-conceito não precisa e muitas vezes não apresenta propriedades comuns” (BAKER; HACKER, 1983, p. 189) ²². Por intermédio da noção de semelhança de família, Wittgenstein argumenta que a definição analítica que se faz de um conceito

²¹ Há, no *Tractatus*, outras passagens que definem o que é proposição, tais como: “A proposição *mostra* como estão as coisas se for verdadeira. E *diz que* estão assim” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 169). Ou ainda: “A proposição comunica-nos uma situação; deve, pois, estar *essencialmente* vinculada à situação” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 171). Embora o filósofo dê várias definições a respeito do que é proposição, nota-se que todas remetem a uma mesma ideia: a de que a proposição é sempre uma descrição de um fato, ou, como diz Wittgenstein, de um estado de coisa. Assim, é possível notar o essencialismo intrínseco que assinala o *Tractatus*.

²² Tradução nossa.

é escassa, uma vez que não abrange sua totalidade. A noção de semelhança de família propõe, então, outro modo de abordagem acerca de como um conceito pode ser considerado, definido e compreendido. Aqui fica explícito, novamente, o anseio de Wittgenstein em dissipar pseudoproblemas cuja origem, bem o sabemos, reside na confusão causada pela falta de conhecimento do funcionamento efetivo da linguagem. No entanto, como se dá essa abordagem proposta pela noção de semelhança de família; noção esta tão significativa não só no âmbito do pensamento wittgensteiniano, mas também no contexto da própria filosofia contemporânea?

É válido perceber que, por abandonar completamente a busca por uma definição analítica e essencialista dos conceitos, a noção de semelhança de família - como já foi dado a entender - contraria o próprio tipo de investigação racional que, ao longo dos séculos, tanto marca presença na filosofia. Sendo assim, não seria desnecessário fazer menção ao fato evidente de que, com semelhança de família, Wittgenstein não pretende formular um princípio geral a respeito da abordagem dos conceitos. Todavia, se comparada a outras formas metodológicas de análise, a noção wittgensteiniana de semelhança de família pode parecer simplória e imprópria ao pensamento rigoroso. Apesar disso, nada tem de simplória; incita um jeito diferente de se acercar os conceitos, pois almeja uma terapia que seja capaz de tornar acessível à maneira como estes são realmente usados na linguagem ordinária, isto é, cotidiana²³.

A ânsia em fundamentar os conceitos com base nos moldes analíticos e essencialistas - característica geral de boa parte das teorias filosóficas (vide, por exemplo, a visão agostiniana de linguagem) - é, em todo caso, causada pelo fato de que “os resultados da filosofia consistem na descoberta de um simples absurdo qualquer e nas contusões que o entendimento recebeu ao correr de encontro às fronteiras da linguagem” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 119).

Por intermédio da noção de semelhança de família, Wittgenstein busca esclarecer equívocos que frequentemente aparecem em teorias filosóficas para perguntas do tipo “O que é linguagem?”. Neste caso, a resposta dada, por exemplo, pelo *Tractatus* é válida? Ou seja, quando elucidada que “a totalidade das

²³ Nesse sentido Wittgenstein é - se assim pode ser dito - um “defensor” da linguagem corriqueira. E se uma citação fosse suficiente para esclarecer essa afirmação, então seria essa: “Quando falo da linguagem (palavra, frase, etc.) devo falar a linguagem do cotidiano. Seria essa linguagem talvez muito grosseira, material, para aquilo que queremos dizer? *E como se forma então uma outra?* - E como é espantoso que possamos fazer alguma coisa com a nossa!” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 120).

proposições é a linguagem” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 165), ou ainda, a linguagem consiste na figuração dos fatos da realidade, tal afirmação mostra-se útil? A resposta então seria: “sim, é útil, mas apenas para esse domínio estritamente delimitado [...]” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 3); o que não significa exatamente que essa afirmação venha sintetizar a essência da linguagem. Logo, não responde definitivamente a pergunta, pois a linguagem não se resume tão somente em proposições ou em figurações, uma vez que incorpora ações e uma enorme variedade de atividades²⁴.

O próprio Wittgenstein, nas *Investigações Filosóficas*, ao invés de definir precisamente o que é linguagem, procura mostrar a inviabilidade disso ao dizer que a linguagem comporta inúmeras e diferentes espécies de jogos de linguagem; razão pela qual não pode ser suficientemente esclarecida por um modelo teórico. O que faz é uma comparação entre linguagem e jogo, e defende que o conceito de linguagem é um conceito explicado por semelhança de família, dado que também não possui uma propriedade comum. Assim, não existe nas *Investigações* uma teoria da linguagem; nem mesmo sobre jogos de linguagem. Entretanto, através do interlocutor que, nesta obra, representa a visão agostiniana de linguagem e os pensamentos de Frege, Russel e do *Tractatus*, o filósofo, ao dialogar com este, não se isenta de mencionar a objeção que seu pensamento pode vir a ocasionar quando permite que ele diga:

você simplifica tudo! Você fala de todas as espécies de jogos de linguagem possíveis, mas em nenhum momento disse o que é o essencial do jogo de linguagem, e portanto da própria linguagem. O que é comum a todos esses processos e os torna linguagem ou partes da linguagem. Você se dispensa pois justamente da parte da investigação que outrora lhe proporcionara as maiores dores de cabeça, a saber, aquela concernente à *forma geral da proposição* e da linguagem (WITTGENSTEIN, *IF* - § 65).

Porém, Wittgenstein rebate essa observação e, ao rebatê-la, faz uso da noção de semelhança de família, pois justifica que

²⁴ Wittgenstein afirma que saber o que é linguagem significa dar exemplos daquilo que conhecemos como tal, e não há nenhuma necessidade real de se formular uma explicação geral para saber o que ela é. Esse ponto será mais bem desenvolvido logo abaixo no texto.

em vez de indicar algo que é comum a tudo aquilo que chamamos de linguagem, digo que não há uma coisa comum a esses fenômenos, em 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 desses parentescos chamamo-los todos de “linguagem” (WITTGENSTEIN, *IF* - 65).

Como definir, por exemplo, o conceito de jogo a partir de uma propriedade comum que perpassasse por tudo aquilo que conhecemos como tal? É este o maior desafio. Aliás, desafio aparentemente dispensável, uma vez que existem várias e distintas espécies de coisas que são nomeadas com a palavra “jogo”, tais como os jogos de cartas, de tabuleiro, de bola, etc. Eles podem ser, em determinados aspectos, aparentados, mas não são idênticos, embora sejam todos jogos. Haveria, então, algo comum e único a *todos* eles? Não, “pois se você os contempla, não verá na verdade algo que fosse comum a *todos*, mas verá semelhanças, parentescos, e até toda uma série deles” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 66). A esse respeito, Wittgenstein é claro no que tange a argumentação da noção de semelhança de família, pois, sobre esse tema, não deixa dúvidas.

Considere, por exemplo, os jogos de tabuleiro, com seus múltiplos parentescos. Agora passe para os jogos de cartas: aqui você encontra muitas correspondências com aqueles da primeira classe, mas muitos traços comuns desaparecem e outros surgem. Se passarmos agora aos jogos de bola, muita coisa comum se conserva, mas muitas se perdem. (WITTGENSTEIN, *IF* - § 66).

Por conseguinte, em diferentes classes de jogos pode-se facilmente notar que certas semelhanças aparecem, enquanto outras desaparecem. Logo, ao se olhar atentamente para vários jogos ver-se-á, inevitavelmente, a ausência de um elemento que viesse a ser considerado como a essência de todos os jogos.

A variedade de jogos por si só inviabiliza a pretensa definição analítica deste conceito, uma vez que a propriedade comum não pode ali ser localizada. Evidentemente, o conceito de jogo - assim como tantos outros - não comporta uma definição essencialista e única, já que coisas diversas a ele se vinculam. Não obstante, “qualquer definição sugerida concorda apenas em parte com o uso real do conceito de jogo” (BAKER; HACKER, 1983, p. 191) ²⁵.

²⁵ Tradução nossa.

Aplica-se então o conceito de jogo às coisas via as semelhanças que são encontradas; semelhanças essas de conjunto e de pormenor que mutuamente se cruzam (cf. WITTGENSTEIN, *IF* - § 66). No parágrafo 67 das *Investigações*, Wittgenstein nomeia esse modo de se acercar os conceitos, ou melhor, nomeia as semelhanças que, inevitavelmente, existe entre as diversas e diferentes coisas que são classificadas com o mesmo conceito dizendo: “não posso caracterizar melhor essas semelhanças do que com a expressão “semelhança de família” [...]” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 67).

O conceito de jogo não é caracterizado por um traço especificamente único e essencial. Ele é unido por uma rede de semelhanças que se sobrepõem e se entrecruzam da mesma forma como em uma família, onde algumas semelhanças, como por exemplo, a cor dos olhos, o tipo de cabelo, o humor, dentre outras, podem ser compartilhadas. Os membros familiares são aparentados em muitos aspectos, sem serem, contudo, idênticos. Portanto, o que sustenta um conceito não é, por assim dizer, um único fio robusto, mas sim um conjunto de diversas fibras entrelaçadas.

Considere o seguinte ponto. Se se pretendesse atribuir uma definição analítica para o conceito de jogo, e se usasse, para isso, a argumentação de que aquilo que há de comum e perpassa todas as classes de jogos é o simples fato de que os jogos partilham o caso exclusivo de serem essencialmente atividades, ainda assim essa declaração não se resolveria, pois, um contra-argumento afirmaria que existem atividades que não são necessariamente jogos (cf. GLOCK, 1998, p. 325) ²⁶. O conceito de jogo possui, deste modo, significados diferentes, ainda que relacionados.

Concernente à temática da abordagem dos conceitos, a proposta de terapia filosófica – que pretende esfacelar os falsos problemas postos na filosofia - que a noção wittgensteiniana de semelhança de família enseja, é representada pela ideia de que, para compreender adequadamente os conceitos, há que se atentar para como estes são usados na linguagem corriqueira, visto que, feito isso, constatar-se-ia a existência de múltiplas e diferentes aplicações que na gramática se

²⁶ Cabe aqui uma citação importante. “Mesmo que se possa fornecer uma definição analítica para “jogo”, restarão outros candidatos, como “arte” ou “romantismo”, que parecem inacessíveis a tais tentativas. 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” (GLOCK, 1998, p. 327). Aliás, esse assunto representa um dos temas centrais da presente dissertação, e será discutido principalmente nos capítulos II e III.

faz deles. São os filósofos, em sua maioria, que se enganam quanto à abordagem dos conceitos (e também das palavras), pois eles, amiúde, os retiram de seu local de origem; local em que têm um significado específico e, com critérios externos, acabam subvertendo, muitas vezes, o sentido de um conceito. Sendo assim, tal como adverte o autor das *Investigações*, “quando os filósofos usam uma palavra - “saber”, “ser”, “objeto”, “eu”, “proposição”, “nome” – e procuram apreender a *essência* da coisa, deve-se sempre perguntar: essa palavra é usada de fato desse modo na língua em que ela existe? -” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 116). Se a resposta for negativa, a explicação filosófica em nada contribui à nossa compreensão; razão pela qual necessita ser descartada. Já, por outro lado, se a resposta for positiva, então não se trata de uma autêntica explicação filosófica. Logo, se se almeja realmente desfazer os pseudoproblemas filosóficos, cabe ter em conta a segunda alternativa, posto que, neste caso, “*nós* reconduzimos as palavras do seu emprego metafísico para seu emprego cotidiano” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 116) ²⁷.

No entanto, restam ainda as seguintes questões: como definir, a partir da noção wittgensteiniana de semelhança de família, os conceitos? Como explicá-los satisfatoriamente a outrem? A propósito, tais questionamentos servem para melhor elucidar o que vem a ser semelhança de família.

Wittgenstein afirma que a definição de um determinado conceito não comporta apenas um único e exclusivo sentido. Portanto, a definição de um conceito vincula diversos sentidos, dependendo de cada caso em particular. Por exemplo, para se definir o conceito de jogo, cabe descrever diferentes espécies de jogos, pois, deste modo, percebe-se que coisas semelhantes e dessemelhantes são classificadas com o mesmo conceito. Define-se um jogo de cartas descrevendo como se joga, explicando suas regras e tudo o que ele envolve. Ou seja, define-se assim um jogo específico, e não todos os jogos, uma vez que outros jogos podem exigir outros tipos de definições. Não há uma definição essencial e analítica sobre esse conceito, haja vista que o que existe é uma série de jogos e atividades que assim são chamadas. Estas, por sua vez, formam uma gama complexa onde se notam certas relações. Os jogos podem, não obstante, serem explicados, sem, contudo, serem definidos por um modelo analítico e essencialista. Com isso, “o

²⁷ Não se pretende afirmar categoricamente que todos os filósofos (independente da época) fazem sempre uso metafísico de palavras e conceitos. A crítica de Wittgenstein dirige-se àqueles que, segundo sua visão, cometem o referido equívoco. Estes não são nomeados aqui porque o próprio filósofo também não os nomeia explicitamente.

objetivo de Wittgenstein é destronar a imagem predominante que molda a reflexão filosófica sobre o significado de palavra-conceito” (BAKER; HACKER, 1983, p. 192)

²⁸

Como levar alguém a compreender o conceito de jogo? Aqui, Wittgenstein novamente não deixa dúvidas: “creio que lhe descreveríamos *jogos*, e poderíamos acrescentar à descrição: ‘Isto e outras coisas *semelhantes* chamamos de jogo” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 69). Mas seria possível, mediante tal explicação, atingir uma compreensão adequada do conceito? Aquele que espera compreender esse conceito aprende algo com uma explicação? Sim, diz o filósofo, pois “não está expresso meu saber, meu conceito de jogo na explicação que eu pudesse dar” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 75)?

Em termos gerais, Wittgenstein defende a ideia de que a definição que se faz de um conceito a partir de explicações e exemplos não são inadequados para a sua correta compreensão e aplicação. Pelo contrário, isso representa uma estratégia coerente para a realização de qualquer abordagem conceitual. Estratégia esta sugerida, inclusive, pela noção de semelhança de família.

É conhecida a passagem em que Wittgenstein faz uma comparação entre palavras e diferentes ferramentas que são capazes de executar diversas tarefas ²⁹. Essa comparação é igualmente feita em relação ao conceito de linguagem. Por exemplo, acerca da linguagem e sua estrutura, o filósofo adverte que “é interessante comparar a multiplicidade das ferramentas da linguagem e seus modos de emprego, a multiplicidade das espécies de palavras e frases com aquilo que os lógicos disseram sobre a estrutura da linguagem [...]” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 23). Aproveitando (não de modo injustificado) o termo “ferramenta”, percebe-se que este também não pode ser definido analítica e essencialmente, pois,

imagine alguém que diga: “*Todas* as ferramentas servem para modificar alguma coisa. Assim, o martelo, a posição de um prego; a serra, a forma da tábua etc”. – E o que modificam o metro, o vidro de cola, os pregos? - “Nosso saber sobre o comprimento de uma coisa, a temperatura da cola e a solidez da caixa”. – Ganhar-se-ia algo com a assimilação da expressão? – (WITTGENSTEIN, *IF* - § 14).

²⁸ Tradução nossa.

²⁹ Essa passagem pode ser encontrada no parágrafo 11 das *Investigações* citada na página 22 do presente texto.

Subentende-se então que, atribuir como definição essencial da palavra “ferramenta” a expressão que afirma “todas as ferramentas servem para modificar alguma coisa”, seria inadequado, uma vez que é possível rebatê-la argumentando que ela é insuficiente por envolver tão somente uma parte, mas não a totalidade do conjunto formado pelas ferramentas. Neste caso, cabe dizer: “pense nos diferentes pontos de vista segundo os quais pode-se repartir ferramentas em espécies de ferramentas” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 17). Ou seja, grupos de ferramentas que são utilizadas para cortar, para apertar e soltar, para furar, dentre outras funções. O que é comum a todas essas espécies de ferramentas, já que semelhanças e dessemelhanças aqui e ali é o que de fato se encontra?

Referente à noção de semelhança de família, nas *Investigações Filosóficas* Wittgenstein descreve alguns casos para ratificar a ideia de que uma palavra, um termo ou conceito envolve uma série de coisas diversas. Um dos casos faz alusão ao termo “descrição”, e assinala que este não representa exclusivamente uma única situação na linguagem; mas várias. Para demonstrar isso, o filósofo pede que pensemos “[...] em quantas coisas diferentes são chamadas de ‘descrição’: descrição da posição de um corpo pelas suas coordenadas; descrição de uma expressão fisionômica; descrição de uma sensação tátil; de um estado de humor” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 24). Sendo assim, dependendo do contexto o termo recebe um significado específico, isso porque as situações em que ele é acionado são relativamente distintas uma das outras. Portanto, o termo “descrição” une-se por uma rede de semelhanças.

Contudo, a noção wittgensteiniana de semelhança de família suscita, evidentemente, uma objeção que ainda é preciso combater, ou melhor, dissipar, uma vez que esta continua sendo resultado de uma concepção que não compreende a profundidade da gramática. Tal objeção poderia ser expressa da seguinte maneira: um filósofo sistemático ou essencialista - tal como foram (segundo Wittgenstein) Frege, Russell e o próprio Wittgenstein do *Tractatus* - diria que qualquer conceito que fosse compreendido ou definido pela noção de semelhança de família seria, em decorrência disso, um conceito inexato e impreciso, dado a impossibilidade de se atribuir-lhe uma definição analítica. Portanto, a questão “Um conceito impreciso é mesmo um conceito?”, inevitavelmente surgiria.

Voltando ao conceito de jogo, isto é, paralelamente à argumentação que Wittgenstein utiliza para defender-se dessa objeção,

pode-se dizer que o conceito “jogo” é um conceito com contornos imprecisos. - “Mas, um conceito impreciso é realmente um *conceito*?” – Uma fotografia pouco nítida é realmente a imagem de uma pessoa? Sim, pode-se substituir com vantagem uma imagem pouco nítida por uma nítida? Não é a imagem pouco nítida justamente aquela de que, com frequência, precisamos? (WITTGENSTEIN, *IF* - § 71).

Através desse ponto de vista, e no que diz respeito à abordagem dos conceitos, Wittgenstein apresenta a força, bem como a singularidade de sua reflexão, uma vez que, diferentemente de outros filósofos – tais como Frege, para citar um exemplo - que afirmavam que um conceito vagamente delimitado não é conceito algum, seu posicionamento gira em torno da ideia de que um conceito imprecisamente definido não corresponde a um conceito inútil e incompreensível.

Quando um conceito engloba coisas diversas, tais como os conceitos de linguagem, jogo, arte, dentre tantos outros, fica verdadeiramente difícil defini-los com exatidão precisa. Todavia, isso não representa um empecilho ao uso e principalmente a compreensão deles, pois “um ideal de exatidão não está previsto; não sabemos o que devemos nos representar por isso – a menos que você mesmo estabeleça o que deve ser assim chamado” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 88). Ou seja, mesmo que no ambiente cotidiano nenhuma pessoa consiga definir com exatidão um determinado conceito, esta não deixa de empregá-lo em sua linguagem. Isso ocorre simplesmente porque, ainda assim, o conceito permanece inteligível aos falantes.

É evidente que não nos comunicamos apenas por meio de conceitos exatos e precisos. Segundo Wittgenstein, boa parte da confusão filosófica está no fato de acreditar que só é possível pensar e comunicar algo adequadamente mediante conceitos exatos e claramente definidos. No entanto, em nossa linguagem comunicamo-nos, amiúde, com conceitos vagamente definidos sem, contudo, deixar de nos entender suficientemente bem (cf. MORENO, 2000, p. 64).

Toda essa reflexão apresentada até o momento pela noção wittgensteiniana de semelhança de família incita, igualmente, a ideia de não é possível traçar limites para os conceitos. Porém, não é o caso de que os conceitos sejam inteiramente imunes a limites, uma vez que a noção de semelhança de família admite a possibilidade de se traçar alguns limites. No entanto, estes são traçados sempre em relação a uma finalidade específica, ou seja,

é possível traçar limites segundo objetivos determinados; mais isso não implica que tais limites existam por si só, independentemente dos objetivos que nós próprios traçamos – ou, dito de outra maneira, os limites dos conceitos não são independentes de nossa ação, ganhando consistência e sentido apenas na medida em que são relativos aos *usos* determinados que pretendemos fazer dos conceitos. A exatidão conceitual é, assim, um atributo do uso (MORENO, 2000, p. 63).

Embora os conceitos por si só não prescrevam limites claros, a noção de semelhança de família faz entender que certos limites são atribuídos a eles. Tome-se como exemplo, mais uma vez, o conceito de jogo. Considerado em toda sua extensão, este não pode ser claramente definido e compreendido mediante limites estreitos, pois “como o conceito de jogo está fechado? O que é ainda um jogo e o que não o é mais? Você pode indicar os limites? Não. Você pode *traçar* alguns: pois ainda não foi traçado nenhum (Mas isso nunca o perturbou quando você empregou a palavra ‘jogo’)” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 68). Por outro lado, tomado em sua particularidade - considerando que esse conceito pressupõe a junção de coisas diversas -, “limita-se” o futebol com contornos nítidos ao se dizer, por exemplo, que esse jogo (do modo como costumeiramente o entendemos) está constituído de tais e tais regras, e se joga de tal e tal maneira. Assim sendo, outro ponto não menos fundamental do que a noção de semelhança de família é o papel que as regras desempenham na compreensão e no funcionamento concreto da linguagem tal como Wittgenstein o entende.

Na sequência do texto será realizada uma explanação acerca de como o conceito de seguir regras está articulado nas *Investigações Filosóficas*.

1.4 SEGUIR REGRAS SEGUNDO A FILOSOFIA DE WITTGENSTEIN

Regras estão presentes em diversas situações do convívio humano em sociedade. O agrupamento coletivo de pessoas requer, junto a si, toda uma série delas. Por exemplo, no estilo de vida em que nos inserimos, existem muitos momentos em que estamos diretamente diante de regras, tais como regras legais, de trânsito, dos jogos que praticamos ou mesmo daqueles que apenas observamos. Boa parte de nossas ações são, em termos gerais, determinadas por regras. Com efeito, certos comportamentos também são esperados e, ao se transgredir as regras,

fica-se sujeito, de acordo com cada transgressão, às consequências e às penalidades previstas.

Por conseguinte, as regras funcionam como padrões de correção, mostrando quais ações estão, a partir delas, corretas ou incorretas. Embora haja na filosofia uma enorme discussão a respeito de regras (por exemplo, regras morais), nas *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein interessa-se principalmente pelas regras gramaticais, ou seja, pelas regras que definem, na linguagem, o uso e o significado das palavras.

Segundo Wittgenstein, da mesma forma como os jogos possuem regras, a linguagem também é uma atividade guiada por regras. Todo alicerce de nossa gramática fundamenta-se nelas. Nesta perspectiva, o conceito de seguir uma regra está ligado, na filosofia de Wittgenstein, a noção de jogo que é, precisamente, uma comparação que o filósofo estabelece com a linguagem. Para ilustrar essa afirmação, vale citar a seguinte passagem: “A questão ‘o que é realmente uma palavra?’ é análoga a ‘o que é uma figura de xadrez?’” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 108). Aquilo que Wittgenstein quer defender é a ideia de que só se compreende o lugar e o emprego correto de uma figura dentro do xadrez quando se conhece as regras que pré-determinam esse jogo. Do mesmo modo, afirma ele, para empregar uma palavra corretamente é indispensável saber que lugar e que função ela ocupa no jogo de linguagem onde ela é evocada. Mas para tal há que se seguir - conscientemente ou inconscientemente - uma regra.

Apesar de na maioria das vezes as regras gramaticais não nos serem nitidamente explícitas, são elas que possibilitam o correto uso e o significado adequado das palavras. Sendo assim, Wittgenstein analisa a noção de significação linguística correlacionando-a com seu conceito de seguir uma regra (*einer regel folgen*).

Praticamente toda discussão em torno do ato de seguir uma regra justifica-se pela ideia de que as regras guiam o comportamento e estabelecem o significado das palavras (cf. GLOCK, 1998, p. 312). Na medida em que o significado de uma palavra é determinado pelo uso que dela se faz no interior de um jogo de linguagem específico, neste caso, poder-se-ia dizer que a significação da palavra depende diretamente das regras que regem seu próprio uso. Portanto, regra e uso estão, não obstante, em conexão interna.

O conceito de seguir regras também desempenha um papel crucial em toda reflexão madura de Wittgenstein, visto que é fundamental tanto para sua filosofia da linguagem, como para sua filosofia da matemática e para sua filosofia da psicologia (cf. GLOCK, 1998, p. 312)³⁰. Entretanto, assim como outros conceitos que se encontram nas *Investigações*, o autor não fornece nenhuma definição analítica e essencialista para aquilo que chama de regra ou seguir uma regra. Desde a época que Wittgenstein rascunhava o material que hoje conhecemos como *O Livro Castanho*, o filósofo vem dando indícios que inviabilizam a tentativa de definir precisamente esse conceito, pois, segundo o mesmo, “notem que não estamos a dizer ‘o que é uma regra’, mas apenas a apresentar diferentes aplicações da palavra ‘regra’: e fazemo-lo, seguramente, mostrando aplicações das palavras ‘expressão de uma regra’” (WITTGENSTEIN, 1992, p. 34). Logo, o conceito de seguir regras é determinado por semelhança de família; podendo ser explicado por intermédio de certos exemplos, e não analiticamente.

As regras - sendo concebidas como um modelo para a linguagem - representam um padrão de correção e, portanto, tem como papel definir aquilo que, num jogo de linguagem, significa falar com sentido, ou seja, corretamente, dado que elas desempenham uma função normativa na aplicação das palavras. Neste caso, fica evidente que um indivíduo não pode por si próprio decidir o que é correto ou incorreto na comunicação, visto que a linguagem é uma atividade guiada por regras públicas e, sendo assim,

não pode ser que apenas uma pessoa tenha, uma única vez, seguido uma regra. Não é possível que apenas uma única vez tenha sido feita uma comunicação, dada ou compreendida uma ordem etc. – Seguir uma regra, fazer uma comunicação, dar uma ordem, jogar uma partida de xadrez são *hábitos* (costumes, instituições) (WITTGENSTEIN, *IF* - § 199).

Há, para um adequado uso da linguagem, a necessidade de critérios públicos. Portanto, o conceito de seguir uma regra mostra, na filosofia de

³⁰ A presente dissertação não se ocupará em nenhum momento do tema da filosofia da matemática wittgensteiniana. Por outro lado, no que diz respeito à filosofia da psicologia, mais adiante (no terceiro capítulo) serão abordados os conceitos de revelação de um aspecto, percepção de um aspecto, ver como e vivência de significado disponíveis na segunda parte das *Investigações Filosóficas*. Diga-se de passagem, esse assunto é central ao desenvolvimento da dissertação, e se apresenta como escopo de toda abordagem sobre a apreciação estética que aqui se intenta discutir.

Wittgenstein, o aspecto pragmático inerente à linguagem. As regras são, em todo caso, gramaticais e pragmáticas.

Gramaticais porque toda linguagem obedece às suas regras sintáticas e estas estão enraizadas de tal modo em nossas formas de vida que formam um amplo quadro de referência herdada, guiando os falantes no agir cotidiano. Pragmáticas porque são as próprias ações comunicativas dos membros de uma comunidade linguística que determinam as regras, segundo as práticas cotidianas (SIMÕES, 2008, p. 128).

Wittgenstein não visualiza a possibilidade de uma linguagem que não esteja totalmente ancorada em regras³¹. Seguir uma regra é, em todas as instâncias, realizar algo prescrito por ela. Mas a grande questão colocada pelo filósofo é que existe uma diferença entre crer que se segue uma regra e seguir concretamente a regra. Ao que tudo indica, crer que se está a seguir uma regra não corresponde fundamentalmente em segui-la. Outro problema levantado por ele diz respeito ao fato de que seguir uma regra independe de uma interpretação, posto que uma interpretação da regra nada mais represente do que uma nova expressão acerca da mesma. Todavia, “com isto mostramos que existe uma concepção de uma regra que *não* é uma *interpretação* e que se manifesta, em cada caso de seu emprego, naquilo que chamamos de ‘seguir a regra’ e ‘ir contra ela’” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 201).

Não haverá solução à questão da compreensão de uma regra enquanto estiver perpetuada a ideia de que para compreender é preciso interpretar, posto que o ato de interpretar, não obstante, pode vir a variar de um caso para o outro e, sendo assim, não seria possível estabelecer aquilo que é correto em relação a ela. O que o conceito de seguir uma regra suscita é que cada interpretação equivale à substituição da formulação original (ou inicial) da regra por outra expressão. Compreender uma regra significa saber como aplicá-la adequadamente. Destarte, a interpretação não faz parte da atividade de seguir uma regra, pois interpretar não é realmente necessário para dar continuidade a uma determinada ação estabelecida por uma regra. Seguir uma regra traduz-se então pelo seu emprego, e neste caso específico, “a própria compreensão é um estado, *de onde*

³¹ Da mesma forma, isso é válido (tal como será mostrado adiante) para a arte, uma vez que esta também é uma forma de linguagem. Consequentemente, sendo uma linguagem, ela possui suas regras específicas.

nasce o emprego correto” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 146), já que a ligação entre uma expressão da regra e a ação perpassa pelo uso constante da regra, ou seja, no hábito de segui-la. Todavia, somente a aplicação da regra pode ser considerada como critério suficiente de compreensão desta, uma vez que “a aplicação permanece um critério da compreensão” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 146).

Através do conceito de seguir regras, Wittgenstein profere seu ataque contra uma visão que, de certa forma, estaria saturada na filosofia. Essa visão diz respeito à noção de que a compreensão linguística acontece via um estado ou processo mental do qual decorre a aplicação das palavras. A equivalência disso seria pensar a respeito de uma espécie de mecanismo interno, isto é, mental, que estivesse constantemente trabalhando em prol da significação linguística. Portanto, a compreensão como sendo dependente de um mecanismo proveniente do estado mental solicita a ideia de um aparelho psíquico que, por meio do método de projeção - ou seja, mediante a conexão entre o pensado interiormente (imagem mental) e a expressão desta -, decide a aplicação exata de toda e qualquer palavra³².

O ponto central da discussão, e principalmente a crítica proferida por Wittgenstein, está no fato do filósofo considerar que pensar o significado de uma palavra como consequência exclusiva de um processo mental é, além de um equívoco, sobretudo desnecessário. Equívoco se se pensar, por exemplo, que a imagem de um cubo surge na mente para determinar o significado da palavra correspondente. Para Wittgenstein, isso não dá conta do problema da significação linguística, uma vez que a palavra cubo tem muitos usos e, conseqüentemente, distintos significados em nossa linguagem. Por outro lado, quando afirma que “a imagem do cubo *sugeriu-nos*, na verdade, um certo emprego, mas eu poderia empregá-la também de um modo diferente” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 139), ele não nega absolutamente que uma imagem mental acompanhe ou auxilie a compreensão de uma palavra. O que não aceita é ter como resultado final que a compreensão e a significação linguística resumem-se tão só a esse tal processo mental. A contrapartida desse resultado pode ser expressa da seguinte maneira: a palavra cubo representa coisas distintas, tais como uma simples forma geométrica, um cubo de gelo ou mesmo um cubo de açúcar. Outras imagens poderiam ser citadas aqui,

³² O termo método de projeção é um tema que retroage ao *Tractatus Logico-Philosophicus*. Todavia, uma análise mais detalhada do assunto está disponível no verbete método de projeção (p 251 – 254) do livro *Dicionário Wittgenstein*, de Hans - Johann Glock que está incluído nas referências bibliográficas. Do mesmo modo, nas *Investigações Filosóficas* o termo método de projeção aparece no parágrafo 139.

pois a palavra cubo é usada em várias instâncias e, “de acordo com cada um desses usos, imagens diferentes podem ser associadas na mente do falante; parece que o recurso a uma imagem mental não explica o uso correto da palavra” (DONAT, 2008, p. 68). Desnecessário na medida em que a dissolução desse impasse dar-se-á por meio de uma análise atenta da gramática da palavra compreensão. Esta, em todo caso, deverá mostrar as diferenças gramaticais, isto é, diferença de uso dos conceitos de compreensão e estados mentais, dado que ocorre certa confusão entre eles (cf. DONAT, 2008, p. 68).

Numa análise mais detalhada acerca da palavra compreensão, percebe-se que compreender não se compara a um estado mental, ou seja, não representa necessariamente algo como um processo anímico. Este último possui princípio, meio e fim (ontem durante a tarde e a noite estive com muita dor de cabeça, mas hoje pela manhã ela passou completamente), ao passo em que o primeiro não possui princípio, meio e fim (não posso afirmar com sentido que ontem compreendi o jogo de xadrez somente de dia e esqueci a noite). Portanto, um estado mental é caracterizado por interrupções. Por outro lado, aquilo que chamamos de compreensão não pode ser assim caracterizado. Subentende-se a partir daí que a gramática do verbo compreender diferencia-se dos verbos psicológicos que descrevem estados mentais, e isto porque a expressão da frase “Agora sei continuar” não é a confissão de um estado anímico.

De acordo com Wittgenstein, a compreensão linguística se manifesta na real e efetiva aplicação de uma palavra; e não propriamente dito num estado ou processo mental. Contudo, apenas se diz que houve compreensão linguística se esta aplicação sustentar conexão com a regra, ou seja, se a aplicação permanecer nos limites daquilo que determina a regra de uso desta palavra em sua situação específica. Com efeito, como mecanismo fundamental da significação linguística, compreender o que na linguagem significa o ato de seguir uma regra é ultrapassar a noção de que o emprego correto das palavras depende única e exclusivamente daquilo que ocorre na mente do sujeito. Destarte pode-se, não obstante, ignorar a ideia de uma imagem mental como garantia suficiente da significação e compreensão linguística, e substituí-la pelas regras que irão estabelecer a ação daquele que profere uma determinada palavra (cf. DONAT, 2008, p. 71).

Em um determinado contexto, diz-se que a aplicação correta de uma palavra se dá através das regras estabelecidas especificamente para este contexto.

Assim sendo, na linguagem as regras representam uma função normativa nas práticas que são governadas por estas mesmas regras. Normativas porque comumente ensinamos, explicamos, justificamos e caracterizamos ações tomando como base certas regras. Em termos gerais, elas governam uma multiplicidade enorme de ocorrências e situações de aplicação das palavras; além do que, todo sentido dos jogos de linguagem fundamentam-se nas regras e na regularidade dos casos, pois, “[...] se o que é regra se tornasse exceção e o que é exceção, regra, ou se as duas coisas se tornassem fenômenos de frequência mais ou menos igual – então nossos jogos de linguagem normais perderiam seu sentido” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 72).

A atividade de seguir uma regra pressupõe, necessariamente, regularidade de comportamento; embora não seja, é claro, uma regularidade absolutamente natural, uma vez que é preciso ter o intuito de seguir a regra. Por outro lado, aquele que age em concordância à regra não precisa, contudo, refletir sobre a formulação da regra ou mesmo consultá-la enquanto realiza a ação esperada (cf. GLOCK, 1998, p. 313). Todavia, de que forma a regra determina o que pode ser considerado como aplicação correta ou incorreta daquilo que ela solicita?

Devido seu caráter prático, vale dizer que alguém segue uma regra - por exemplo, gramatical - quando compreende o significado de uma determinada palavra, e, conseqüentemente, é capaz de aplicá-la adequadamente no momento oportuno para tal. Neste caso, alguém que compreende uma regra deixa transparecer em suas ações algo que, sem sobra de dúvidas, condiz com a regra, ou melhor, algo que se espera ser feito. Por conseguinte, o próprio agir transforma-se em critério do uso correto e incorreto da regra, posto que está previsto nela o comportamento apropriado para que se possa afirmar o seguimento ou não da regra. Não obstante, compreender e seguir uma regra são processos interligados; e o critério de compreensão da regra é, por sua vez, a capacidade de agir de acordo com o esperado. Wittgenstein se mostra contrário à ideia de que uma regra possa ser pensada sem se remeter a sua aplicação, visto que o que a constitui é justamente uma prática estabelecida.

Compreender uma regra significa saber aplicá-la, ou mais precisamente, significa saber e ser capaz de agir em conformidade ou transgredi-la; e nada além disso. Porém, aquilo que costumeiramente chamamos de seguir uma regra (ao menos nos domínios de uma linguagem) não pode ser algo que uma

pessoa decida isoladamente, ou seja, seguir uma regra só o é na medida em que se tem a intenção de obedecer a critérios e convenções públicas. “Eis porque “seguir a regra” é uma *práxis*. E *acreditar* seguir a regra não é seguir a regra. E daí não podemos seguir a regra “privadamente”; porque, senão, acreditar seguir a regra seria o mesmo que seguir a regra” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 202)³³. Nesta citação, Wittgenstein corrobora que seguir regras é um exercício intrinsecamente público e, como tal, exige critérios intersubjetivos de explicação, aplicação e correção. Com efeito, compreender uma determinada regra e seguir a mesma não está sujeito a um processo mental oculto e, de certa forma, misterioso.

É sempre em relação à própria regra que se julga se alguém a seguiu corretamente ou não. Todavia, não há nenhuma garantia fixa de que sempre se seguirá de modo correto uma regra. Contudo, esta (a regra) se mostra como um mecanismo eficiente de correção, uma vez que permite afirmar que não se agiu de acordo com ela.

Embora haja a questão da compreensão da regra (dado que esta pode vir a ser erroneamente compreendida e, conseqüentemente, aplicada insatisfatoriamente), não é o caso dela deixar de definir sua aplicação de modo satisfatório. A regra fornece um padrão que permite identificar o que condiz ou não com o que ela preceitua.

No parágrafo 143 das *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein descreve uma situação prática de aprendizado de um jogo de linguagem em que A dá comandos para que B escreva uma série de numerais de acordo com uma determinada regra. Suponhamos que B erre em algum momento da sequência. De que maneira isso pode ser percebido? Ou “como se decide então qual é o passo correto em um ponto determinado? – ‘O passo correto é aquele que se conforma à ordem – como foi *significada (gemeint)*’” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 186). Dizemos que B compreende a série quando este, por conta própria, é capaz de continuá-la ou completá-la corretamente, isto é, tal como se espera que a regra determine.

Um sujeito que complete a sequência do tipo “3, 6, 9, 12, 15” com os seguintes números “18, 21, 24, 27...” e assim sucessivamente até certo ponto,

³³ Do parágrafo 243 ao 315 das *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein trata especificamente do tema da impossibilidade de uma linguagem privada e da necessidade de critérios externos como condição fundamental ao desenvolvimento e a prática da linguagem (cf. GLOCK, 1998, p. 224). Na obra referida, a discussão é conhecida como argumento da linguagem privada. Em todo caso, esse assunto começa a ser desenvolvido anteriormente com o conceito de seguir regras. Portanto, vale dizer que o filósofo já o vem articulando em parágrafos precedentes aos citados acima.

compreende perfeitamente a regra e sabe aplicá-la suficientemente bem. Porém, como se dá aqui o aprendizado necessário para realizar a sequência corretamente?

Ora,

[...] essas pessoas foram treinadas de tal modo que, à ordem “+3”, fazem todas a mesma passagem, no mesmo nível. Poderíamos expressar isso da seguinte maneira: “a ordem “+3” determina inteiramente, para essas pessoas, a passagem de um número ao seguinte”. (Ao contrário de outras pessoas que, a essa ordem, não sabem o que devem fazer; ou que reagem a ela com toda certeza, mas cada um de um modo diferente) (WITTGENSTEIN, *IF* - § 189).

A posição de Wittgenstein sobre essa questão faz notar que o ato de compreender algo, bem como seguir uma regra, independe de uma intuição; como se a cada passo dado na compreensão suscitasse necessariamente uma intuição por parte daquele que proferisse uma palavra, seguisse uma sequência ou jogasse um jogo. Contra isso, uma resposta possivelmente válida para a pergunta “Como você segue de forma correta a regra?”, seria, conforme Wittgenstein (*IF* - § 198) esta: “[...] fui treinado para reagir de uma determinada maneira a este signo e agora reajo assim”.

Aplicar ou seguir uma regra de modo correto não significa necessariamente fazer aquilo que a maioria faz, posto que a maioria pode, não obstante, equivocar-se quanto à aplicação desta. Portanto, a regra é o autêntico modelo de correção. Nesse sentido, seguir uma regra só seria equivalente a fazer o mesmo que a maioria se aquilo que a maioria faz for coerente com o que a regra determina. Porém, uma regra não existiria se também não existisse o costume de perceber que determinadas coisas significam respeitá-las, ao passo que outras significam, conseqüentemente, desrespeitá-las. Em geral, poder-se-ia afirmar que “seguir uma regra é análogo a: seguir uma ordem. Somos treinados para isto e reagimos de um determinado modo” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 206).

Para finalizar o tema referente a seguir regras apresentado neste tópico, vale advertir que os jogos de linguagem que compõem a totalidade de nossa visão de mundo precisam de regras, uma vez que, sem estas, eles sequer chegarão a possuir qualquer sentido. As regras estão intrinsecamente conectadas às atividades, instituições e costumes que formam a base de uma forma de vida. Segundo Wittgenstein (*IF* - § 199), “compreender uma frase significa compreender

uma linguagem. Compreender uma linguagem significa dominar uma técnica”. Por isso a ideia de que é fundamental ser treinado para desenvolver a habilidade necessária para tal. Por fim, a evolução que muitas vezes um jogo de linguagem pode estar sujeito acontece em paralelo à evolução das regras. Num jogo de linguagem, algumas regras podem ser abandonadas no mesmo momento em que outras vão sendo criadas. Se isso realmente se efetiva, a consequência é que o nosso quadro de referência altera-se em relação a esse jogo de linguagem³⁴.

³⁴ Seria muito proveitoso utilizar esse pensamento no campo da arte para assim ver como isso altera a própria produção artística, bem como discutir a respeito do impacto e da consequência que isto pode proporcionar aos domínios da estética. Os próximos capítulos buscarão, de certo modo e, dentre outras coisas, abordar estas questões.

CAPÍTULO II

JOGOS DE LINGUAGEM E ARTE: UMA POSSIBILIDADE.

2.1 O TEMA DA ESTÉTICA NAS FILOSOFIAS DE WITTGENSTEIN

O percurso aludido até o momento possibilitou-nos entender quão séria significava para Wittgenstein a ideia de uma terapia filosófica baseada sempre na investigação direta do funcionamento usual da linguagem. De acordo com nosso filósofo, essa tarefa é crucial para a dissipação das questões (ou mal entendidos) que marcam presença e sustentam boa parte das teorias filosóficas, e que inviabiliza o esclarecimento do pensamento. Em termos gerais, as noções de jogos de linguagem, formas de vida, semelhança de família, regras, dentre outras, auxiliaram-nos nesta empreitada. Pelo menos era isso que Wittgenstein ansiava.

É certo que ele não deixa a proposta da terapia filosófica como herança dum projeto inacabado que necessitaria do esforço de outros pensadores que viriam erigir algo como um sistema fechado, completo e, sobretudo, finalizado acerca de todas as questões que perpassam os diversos âmbitos da ação humana. Por outro lado, isso não quer dizer que Wittgenstein - por si só - tenha realmente solucionado ou mesmo intencionado solucionar todos os problemas que envolvem, em algum nível, nossas mais diversificadas práticas linguísticas. A tentativa foi claramente fracassada desde a época do *Tractatus*, e Wittgenstein, ao perceber isso, dedicou sua atividade intelectual combatendo boa parte da filosofia que se encontra nesta primeira e imponente obra. O desafio maior que o filósofo nos lega parece ser não o de formular teorias, mas, antes, o de compreender certas coisas sem nos pautarmos necessariamente nelas. Neste caso, pode-se afirmar que o espólio wittgensteiniano vem a ser, mais precisamente, um novo estilo de pensar, ou melhor, um novo método de pensamento.

Aproveitando o ensejo, seria válido discorrer sobre a estética³⁵ - assunto não completamente desenvolvido, mas apenas aflorado em breves passagens das obras e dos escritos de Wittgenstein -, tendo como desígnio essa

³⁵ Nesta dissertação é utilizado o termo estética e não filosofia da arte porque Wittgenstein não faz uso deste último. Assim, podemos concluir com Crespo (2011, p. 32) - na nota de rodapé de número 23 de seu livro *Wittgenstein e a Estética* - que “para Wittgenstein a distinção estética/filosofia da arte não é pertinente, pois nos poucos textos em que fala da estética, fala igualmente do problema do valor em arte, bem como de obras de arte, e o seu interesse está centrado nos modos de relação e de integração da arte no contexto das atividades humanas mais gerais, isto é, no papel que a arte tem nas diferentes formas de vida dos homens”.

mesma terapia. Porém, através dela não se objetiva encerrar definitivamente a discussão, mas tão somente expor outra maneira de se acercar desta matéria. Todavia, é difícil falar da estética sem mencionar o próprio tema da arte, ou melhor, sem citar a produção artística e também aquilo que pode vir a consistir no significado de uma obra de arte, pois o que interessa aqui é justamente a relação que envolve, especificamente, a experiência com as obras de arte; escopo principal dos dois próximos capítulos, nos quais serão utilizadas como referência (ou ferramenta de análise) as mesmas noções citadas acima. Ora, para Wittgenstein, o exemplo e a descrição são instâncias indispensáveis ao esclarecimento do pensamento e, conseqüentemente, fundamentais também à terapia filosófica. Por conseguinte, uma abordagem sobre estética que se preocupa particularmente com os problemas que envolvem a apreciação de objetos artísticos, e que tem como influência a reflexão wittgensteiniana, deve prestar atenção nas sugestões do exemplo e da descrição, pois, como afirma Crespo (2011, p. 20), “são os exemplos que satisfazem o tipo de inquietação sentida relativamente a uma obra de arte, só eles permitem dissolver o enigma que é o facto de uma certa passagem musical ou as linhas de um poema provocarem ‘esta’ ou ‘aquela’ reacção ou, como Wittgenstein também diz, ‘impressão’”.

Mediante essas instâncias não cobizamos, ao final deste texto, a constituição de uma teoria sobre estética ou sobre arte. Assim sendo, o exemplo e a descrição servem para auxiliar na compreensão do fenômeno da arte. Entretanto, na medida em que este segundo capítulo for se desenrolando, as especificidades desse ponto ficarão, naturalmente, mais claras. O que interessa de imediato expressa-se no título deste tópico.

Embora Wittgenstein tenha sustentado ao longo de sua trajetória intelectual uma constante preocupação acerca da linguagem, tornou-se comum dividir seu pensamento em primeiro, segundo, e, atualmente, em um terceiro Wittgenstein. Resumidamente, tal divisão marca a mudança de abordagem do autor sobre a linguagem, e também é utilizada quando entra em cena a investigação de um novo tema em suas reflexões, como, por exemplo, o tema da filosofia da psicologia. Contudo, essa é uma divisão da qual não iremos tratar especificamente, ou seja, ela não representa o ponto central do presente texto. Portanto, o título indicado sugere que aquilo que será discutido de início é o modo como Wittgenstein discorre sobre estética em sua primeira obra (o *Tractatus*), com o objetivo de mostrar

que nesta a estética é tida como inefável; conclusão enfática dos resultados obtidos pela teoria figurativa da linguagem. Todavia, uma vez superada essa teoria, o tema da estética pode ser abordado por uma nova perspectiva³⁶. Outro foco de interesse está no fato de que na fase posterior ao *Tractatus Logico-Philosophicus* - que culmina nas *Investigações Filosóficas* -, a estética passa a ter, na concepção de Wittgenstein, um significado diferente quando deixa de pertencer totalmente à esfera do indizível³⁷. Entretanto, isso apenas foi possível graças ao abandono da visão essencialista implícita no *Tractatus*. Nesse sentido, vale dizer que Wittgenstein aplicou em seu próprio pensamento a ideia da terapia filosófica ao corrigir o equívoco que o levava a apresentar uma teoria geral sobre linguagem.

No entanto, que papel a estética ocupa no *Tractatus Logico-Philosophicus*? O que Wittgenstein pensava sobre ela? Tais perguntas são significativas, mas convém advertir que elas não são o núcleo da obra mencionada³⁸. Enquanto disciplina filosófica, a estética nunca fora a grande preocupação das obras de nosso filósofo. Mas, por outro lado, seria realmente equivocados concluir daí que ela não ocupasse uma posição importante em sua vida particular³⁹. O próprio filósofo dá testemunha disso ao afirmar: “as questões científicas podem interessar-me, mas de fato nunca me prendem. Isso só acontece com questões *conceptuais* e *estéticas*. No fundo, é-me indiferente a solução dos problemas científicos, mas não a de problemas de outra espécie” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 117).

Por enquanto, deixemos de lado as opiniões aparentemente demasiado pessoais de Wittgenstein e atentemo-nos para algumas considerações que dizem respeito à linguagem e que se encontram dispostas no *Tractatus*.

³⁶ Se considerada a filosofia wittgensteiniana pós *Tractatus*, a estética ainda continua inefável do ponto de vista da incapacidade de explicá-la mediante uma teoria científica; motivo que leva Wittgenstein a dizer que a estética não vem a ser uma ciência do belo, já que as questões estéticas são conceitualmente muito diferentes das questões empíricas. Há uma característica fundamental que diferencia os problemas estéticos dos científicos, haja vista que os primeiros exigem explicações por razão, ao passo que os segundos por causa (cf. SILVA, 2007, p. 338). Sendo assim, posteriormente ao *Tractatus* a estética continua indizível, mas somente da perspectiva de uma formalização sistemática e fundamentadora. Por outro lado, as proposições da estética não mais serão encaradas como sendo isentas de sentido, tal como proferiu precocemente a filosofia *Tractariana*.

³⁷ Não só a estética sofre essa transformação, mas, sobretudo, qualquer esfera que envolve os valores.

³⁸ Na verdade, o termo estética aparece apenas uma vez no *Tractatus*. Mais precisamente na proposição 6.421, citada logo abaixo.

³⁹ Basta lembrar, por exemplo, o quanto a música estava presente no cotidiano de Wittgenstein.

Discorrer sobre o tema da estética nesta obra requer citar alguns pontos-chave. Dentre eles, encontram-se a diferença entre o que a linguagem pode dizer, e o que ela pode apenas mostrar, bem como o inefável e etc⁴⁰.

A diferença entre aquilo que pode ser dito através de proposições dotadas de sentido, e aquilo que a linguagem não dá conta de dizer logicamente, mas tão somente mostrar, é a conclusão derradeira que chega a teoria figurativa da linguagem. Foi por meio dela que Wittgenstein separou o que seria possível dizer daquilo que é, segundo essa teoria, inefável, ou mais precisamente, indizível. Dentre as coisas que o filósofo enumera como inefáveis encontram-se a ética e a estética. É na perspectiva do dizer e do mostrar que ele buscou estabelecer os limites da linguagem. E os limites, por sua vez, somente são possíveis a partir do momento em que se estabelecem as pré-condições que farão com que as proposições da linguagem apresentem sentido. Tudo que não vier satisfazer tais pré-condições não será passível de ser considerado - segundo o que vem expresso no *Tractatus* – um discurso significativo. Contudo, o que tais pré-condições instituem?

De acordo com a teoria figurativa da linguagem, afigurar a realidade é dar sentido para uma proposição, isto é, as proposições só poderão ter sentido quando remeterem a um modelo possível da realidade, ou seja, quando elas estabelecerem ligações com algum fato (ou evento) que pode vir ou não a ocorrer no mundo. Isso implica dizer que uma dada proposição tem sentido no momento em que descreve uma ocorrência do mundo que tenha probabilidade de acontecer, pois “a figuração é um modelo da realidade” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 143).

A linguagem concebida no *Tractatus* é portadora de uma estrutura lógica e isomórfica à composição do mundo. Nessa concepção de linguagem, as palavras substituem unicamente os objetos, enquanto as proposições descrevem fatos da realidade. Segundo Wittgenstein (1994, p. 145), “na figuração e no afigurado deve haver algo idêntico, a fim de que um possa ser, de modo geral, uma figuração do outro”. Portanto, a teoria figurativa insinua que a linguagem dotada de

⁴⁰ Por não ser o objetivo desta dissertação, esses pontos não serão devidamente aprofundados, mas brevemente tratados. Aqui, o interesse neles resume-se tão só ao fato de que, no *Tractatus Logico-Philosophicus*, a estética se conecta a eles. Uma vez proposto apresentar como Wittgenstein aborda a estética nesta obra, há, mesmo que sucintamente, a necessidade de citá-los. Não seria desnecessário informar também que, segundo Glock (1998, p. 129), “a diferença entre aquilo que pode ser dito em proposições dotadas de significado e aquilo que só pode ser mostrado perpassa o *Tractatus*, desde o Prefácio até o momento da célebre advertência final: ‘Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar’”. Portanto, a atenção desta dissertação destina-se, em maior grau, às *Investigações Filosóficas* e a outros textos de Wittgenstein em que a discussão sobre estética e arte aparece com maior frequência, ou seja, com um nível de contribuição mais evidente.

significação depende de um modelo que representa o elo, ou melhor, a relação dada entre o mundo e a própria linguagem. Com efeito, “uma figuração consiste, assim, em uma ligação existente de elementos que projeta uma ligação de objetos que pode vir a ocorrer na realidade, isto é, uma figuração é um fato que projeta uma situação possível” (MARQUES, 2005, p. 21). Não obstante, seriam dotadas de sentido unicamente as proposições que descreveriam estados possíveis de coisas, dado que o sentido de qualquer proposição é o que ela representa (cf. WITTGENSTEIN, 1994, p. 147). Ora, se a proposição significativa, que Wittgenstein formaliza no *Tractatus*, conecta-se à situação por ela representada, e, uma vez que “a estrutura do fato consiste nas estruturas dos estados de coisas” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 141), então, é justamente isso que ela deve descrever, ou seja, a proposição deverá mostrar que as coisas estão de uma determinada maneira, pois “a figuração afigura a realidade ao representar uma possibilidade de existência ou inexistência de estados de coisas” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 145).

O aspecto figurativo da linguagem proporcionou a Wittgenstein formular no *Tractatus*, uma teoria que se refere àquilo que pode ser dito e igualmente pensado em proposições significativas, e também o que não pode ser expresso pela linguagem, mas apenas mostrado. As proposições que são dotadas de sentido somente o são na medida em que projetam modelos possíveis da realidade. Nessas circunstâncias, a linguagem que Wittgenstein imagina teria um limite; e o limite estaria pré-fixado por aquilo que poderia ser afigurado. São os fatos que ocorrem no mundo que determinam o que a linguagem pode dizer, e isto porque “a figuração pode afigurar toda realidade cuja forma ela tenha” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 145).

Sem alargar demasiadamente o tema do que é possível dizer a partir de sentenças significativas, cabe ainda citar que “o limite do dizível acaba se restringindo às configurações contingentes do mundo. Dizer é, então, descrever uma ligação de objetos que será o caso se a proposição for verdadeira. E nada além disso” (MARQUES, 2005, p. 38). Por conseguinte, de acordo com a teoria figurativa da linguagem, toda proposição significativa tem como característica e condição a bipolaridade, ou seja, tem a probabilidade de ser verdadeira ou falsa, pois, em todo caso, “a figuração concorda ou não com a realidade; é correta ou incorreta [...]” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 147). Destarte, será verdadeira a proposição que mantiver concordância com o fato que estiver sendo afigurado, e falsa quando

houver discordância entre a proposição e o fato, pois , “para reconhecer se a figuração é verdadeira ou falsa, devemos compará-la com a realidade” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 147) ⁴¹.

Todavia, tal como declarado anteriormente, a linguagem não se presta unicamente ao que é dizível, mas também ao que é mostrado. O que a linguagem tão somente mostra está representado por tudo àquilo que ela não dá conta de dizer, ou mais especificamente, tudo o que não ocorre no mundo como fato para ser devidamente afigurado em proposições. A possibilidade de algo ser dito atrela-se à existência de objetos que se concatenam uns aos outros no espaço lógico dos fatos. Para que uma coisa possa ser dita pela linguagem, basta que esta carregue em si a probabilidade de ligação com objetos e que projete um fato do mundo, sendo assim afigurado e transformado em uma sentença portadora de sentido.

Expressões linguísticas que apenas possuem a condição de mostrar não estabelecem nenhum vínculo com um fato contingente do mundo; razão pela qual no *Tractatus* elas não são figurações significativas da linguagem, já que “[...] o mostrar não está restrito, de acordo com Wittgenstein, às proposições significativas” (MARQUES, 2005, p. 42). Não são elas portadoras da condição bipolar inerente às proposições que dizem algo.

Entretanto, o que pertence à esfera daquilo que a linguagem apenas é capaz de mostrar? Basicamente tudo o que é relativo aos valores, pois estes se encontram fora do limite dos fatos do mundo e, portanto, aquém do alcance das proposições significativas; eles estão além de um determinado modo de figuração do dizível. É importante ressaltar que a linguagem é um produto humano e que, neste caso, “o sujeito não pertence ao mundo, mas é um limite do mundo” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 247). Contudo, esta afirmação dá a entender que

⁴¹ Entretanto, no que diz respeito à teoria figurativa da linguagem, tanto uma proposição verdadeira quanto uma falsa são dotadas de significação. O que está isento de sentido, segundo Wittgenstein, é a tautologia e a contradição, uma vez que a primeira é verdadeira incondicionalmente, enquanto a segunda, sob nenhuma condição. Para uma análise mais detalhada ver: *Tractatus Logico-Philosophicus*, 4.461 - página 197.

[...] esse sujeito, cuja existência é uma condição necessária para a constituição da linguagem enquanto linguagem, não pode ser ele mesmo um elemento ou item do mundo, pois ele consiste na perspectiva ou ponto de vista a partir do qual o mundo como um todo se mostra. Ele não pode, portanto, fazer, ao mesmo tempo, parte daquilo que é visto. O sujeito da linguagem está situado no limite, e não no interior dele (MARQUES, 2005, p. 45).

O que está em jogo aqui e não pode ser dito por este sujeito são os valores. No *Tractatus*, o tema da estética se encontra justamente no domínio daquilo que a linguagem mostra. Uma sentença, ao propor que uma determinada obra de arte é bela, não é isenta de sentido, ou seja, “[...] aqui Wittgenstein não quer dizer que os comentários múltiplos e em certo sentido inesgotáveis que levam ao objeto estético sejam desprovidos de sentido” (BOUVERESSE, 1993, p. 33)⁴². O que Wittgenstein defende, por exemplo, é a impossibilidade de se dizer claramente o que é a beleza, isto é, a beleza não pode em si ser afigurada. Da mesma forma que os valores éticos, também os estéticos não são encontrados no mundo porque não são fatos passíveis de figuração. Estes fazem parte do sujeito e por essa razão ultrapassam as condições do dizível, dado que não se acham no mundo como objetos. “Os valores não podem, portanto, ser contingentes, o que implica a sua exclusão do campo daquilo que pode ser dito [...]” (MARQUES, 2005, p. 47) De certo modo, a curiosa passagem do *Tractatus* que alega “ética e estética são um só” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 277), expressa isso. Não é que a ética seja realmente idêntica à estética, mas, por envolverem questões valorativas, ambas são inexprimíveis, e isso porque “a arte é, assim como a moral, uma tentativa de dar significado ao mundo” (BOUVERESSE, 1993, p. 33)⁴³.

No que diz respeito aos assuntos relativos à estética, nada pode ser claramente dito, visto que se a linguagem dotada de sentido refere-se ao mundo e aos seus fatos contingentes, conseqüentemente, toda proposição que vier tratar dela, não sendo capaz de afigurá-la, nada diz sobre ela. O máximo que a linguagem é capaz de fazer em relação à estética limita-se ao mostrar.

Embora possa parecer o contrário, tudo o que a linguagem não pode dizer de modo significativo é tomado por Wittgenstein como o mais importante. E

⁴² Tradução nossa.

⁴³ Tradução nossa.

isso é justificável, dado que os nossos valores encontram-se nos domínios do indizível.

A distinção entre o dizer e o mostrar é, inegavelmente, uma concepção original acerca da linguagem tanto quanto o são a respeito da ética e da estética. Porém, do ponto de vista da teoria figurativa, a estética – escopo central desta pesquisa – estaria genuinamente condicionada ao inefável. Não obstante, “por essa razão é que o *Tractatus* analisa apenas o mecanismo lógico da linguagem, sem poder ir além dele e procurar uma pretensa fundamentação filosófica para a ética e para a estética” (MORENO, 2000, p. 24).

Depois do *Tractatus Logico-Philosophicus*, as reflexões que Wittgenstein irá desenvolver serão muito mais proveitosas, pois permitem outra maneira de se apropriar das questões da estética e da arte – embora ele não ambicione, com tais reflexões, solucioná-las definitivamente. A reviravolta no pensamento do filósofo, e que possibilita uma abordagem mais significativa sobre, por exemplo, estética, é devedora do fato dele ter, em certo sentido, abandonado a ideia de que as proposições que expressam valores não são significativas por situarem-se na esfera do inefável. Uma das coisas corrigidas pelo pensamento pós-*Tractatus* é justamente a noção de que os valores não são necessariamente isentos de sentido linguístico. Sendo assim, uma pergunta surge neste momento, qual seja: uma vez abandonada e superada a concepção de que os valores são absolutamente inexprimíveis, como, a partir daí, compreender a estética, dado que esta não mais se encontra no âmbito daquilo que, antes, era sumariamente inefável?

Obviamente, essa questão só poderá ser devidamente respondida ao longo de todo este capítulo. O que nos importa, momentaneamente, é perceber as possibilidades de investigação que se abrem ao tema da estética e da arte sobre a influência do pensamento de Wittgenstein quando este abandona sua teoria figurativa como condição elementar e necessária de toda linguagem significativa. Em todo caso,

um primeiro ponto a ser destacado é que Wittgenstein, ao tratar de estética, não parte de questões que tradicionalmente foram formuladas, desde Platão pelo menos, por aqueles que se debruçaram sobre questões estéticas; por isso, está fora dos seus propósitos responder a questões como “o que é o belo?”, “em que consiste o julgamento de gosto?”, “o que é arte?” (SILVA, 2007, p. 333).

Destarte, não seria exagero afirmar que Wittgenstein fora um antípoda de todo filósofo que formulou questões deste tipo, ou então que, por ventura, arquitetou teorias sobre estética e arte. No que diz respeito à possibilidade de se considerar a estética como uma ciência, Wittgenstein é enfático: “você poderiam pensar que a estética seja uma ciência que nos diga o que é belo – o que é ridículo demais para ser expresso em palavras” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 29).

Ao refletir sobre as noções de jogos de linguagem, formas de vida, semelhança de família e seguir regras, Wittgenstein nos propõe outra maneira de conceber a linguagem. Nesse sentido, uma vez percorrido o caminho que nos possibilita uma nova compreensão da linguagem a partir destas noções, os temas da estética e da arte sofrem uma relativa transformação. Estética e arte, no pensamento tardio de Wittgenstein, não serão mais reduzidas ao inefável como sugerido no *Tractatus*. Por conta disso, a contribuição do filósofo para com estes temas será tanto mais proveitosa no momento em que extrapola a insuficiente teoria figurativa sustentada nesta obra. Questões relativas à estética e à arte estão imbricadas em certos jogos de linguagem que dependem inteiramente da forma de vida em que se constituem. Ora, é no interior desse espaço que essas mesmas questões, embora permaneçam indizíveis aos esquemas teórico-científicos, passam a ter significado⁴⁴.

Após o *Tractatus Logico-Philosophicus*, uma das ideias mais relevantes que Wittgenstein irá desenvolver sobre o tema da estética é a de que o significado de uma obra de arte não é algo dizível no sentido positivista do termo, mas o é no espaço do jogo de linguagem, digamos, do mundo da arte. Na filosofia madura de Wittgenstein, portanto, a experiência estética é algo comunicável, ou seja, dizível e não inefável no sentido extremo da palavra. Nota-se quando alguém compreende uma determinada impressão estética quando ele é capaz de mostrar em seu comportamento certas atitudes que dizem respeito a tal impressão. “Poder-se-ia resumir uma boa parte do que Wittgenstein quer dizer constatando que a experiência estética não é objetiva em nenhum sentido propriamente científico do termo [...]. E que de fato é muito menos uma experiência que experimentação e produção” (BOUVERESSE, 1993, p. 77)⁴⁵.

⁴⁴ Nesta circunstância, a compreensão estética, isto é, a compreensão em arte não requer uma teoria, mas sim algo mais próximo àquilo que corresponde ao dominar uma técnica.

⁴⁵ Tradução nossa.

Com efeito, o método que a ideia de terapia filosófica enseja se distancia completamente da filosofia tradicional, uma vez que cogita desenvolver outra maneira de investigação. A mudança é tão radical que, nesse sentido, Wittgenstein “[...] duvidava mesmo que poderia ser chamado de ‘filosofia’ [...]” (HOLGUÍN, 2003, p. 125)⁴⁶. E o método que proporciona Wittgenstein articular uma nova forma de se tratar a linguagem é, igualmente, o mesmo que abrirá caminho para outra maneira de se abordar os temas da estética e da arte. Evidentemente, esse método caracteriza-se pela ruptura entre filosofia e ciência, isto é, entre problemas de ordem conceitual e problemas empíricos, cuja diferença já vinha sendo discutida pelo filósofo desde o seu *Tractatus*.

Por fim, cabe citar que a experiência tem um significado especial na obra de Wittgenstein e, sendo assim, “[...] podemos encontrar na filosofia tardia de Wittgenstein uma contribuição original à estética que nos fornece uma extensão para sua investigação sobre linguagem, regras e formas de vida” (COMETTI, 2010, p. 65)⁴⁷. Doravante, atentemo-nos para as noções de jogos de linguagem, formas de vida, regras, semelhança de família e também para as noções de percepção de aspectos, ver como e vivência de significado – não tratadas até o momento, mas que será desenvolvida no terceiro capítulo -, no intuito de perceber como estas podem ser úteis a uma análise que se presta a investigar alguns pontos da arte e da estética.

2.2 UMA RELAÇÃO APROXIMATIVA ENTRE JOGOS DE LINGUAGEM E MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS⁴⁸

Assim como a linguagem não comporta apenas um único modo de expressão (por exemplo, descrever fatos possíveis da realidade), também a arte incorpora uma série de atividades que são tanto diferentes quanto semelhantes entre si⁴⁹. Embora seja comum e, sem dúvida, relevante considerar a arte como uma

⁴⁶ Tradução nossa.

⁴⁷ Tradução nossa.

⁴⁸ É fundamental salientar que o termo manifestações artísticas é usado nesta dissertação como sinônimo de linguagens artísticas (tais como artes visuais, artes cênicas, música e etc), assim como sinônimo de expressões, movimentos, vertentes e vanguardas artísticas (como por exemplo surrealismo, dadaísmo, abstracionismo, e etc).

⁴⁹ Esse tema em específico será mais bem tratado no tópico 2.5 do presente capítulo, isto é, quando for utilizada a noção wittgensteiniana de semelhança de família para abordar o conceito de arte.

forma de linguagem, pois, de acordo com Hagberg (1995, p. 31), “a crença de que a arte é uma linguagem, ou que está em um sentido profundo análogo à linguagem, é um dos pressupostos mais penetrantes na teoria da arte”⁵⁰, acredita-se que um modo ainda mais adequado de compreendê-la seria encará-la, antes de tudo, como linguagens. Por conseguinte, há que se aceitar o conceito de jogos de linguagens como válido para melhor entender o ambiente próprio onde são engendrados os significados em arte. O que se intenta particularmente aqui é, não obstante, articular uma possível analogia entre o mencionado conceito wittgensteiniano com as manifestações artísticas⁵¹.

Aquilo a que chamamos de arte faz parte de um contexto particular por meio dos quais ações e objetos adquirem seu sentido especial, isto é, seu sentido enquanto obra de arte. Em todo caso, levando em consideração a palavra arte, uma observação inicial diz respeito exclusivamente aos distintos usos que dela fazemos em nossas práticas linguísticas. É preciso ter em mente que essa palavra é utilizada em diversas circunstâncias e que, portanto, seu significado não é o mesmo, ou seja, não adquire o mesmo sentido em todos os casos de sua aplicação. Por exemplo, em língua portuguesa as pessoas frequentemente dizem, quando uma criança faz algo considerado errado, ou quando a criança é agitada, que ela faz arte. Sendo assim, a palavra em questão tem um significado relacionado a um tipo peculiar de comportamento. Outro exemplo em que a palavra arte aparece, mas, todavia, com um sentido distinto deste primeiro, pode ser percebido quando esta é usada para designar algo bem feito. Neste caso, tal palavra faz menção, dentre outras coisas, a algo considerado difícil de ser feito, mas que é feito com certa facilidade, ou melhor, com certa habilidade, cujo resultado, por algum motivo, nos agrada. Esses breves exemplos ilustram algumas das várias situações em que as pessoas jogam, com ela, um jogo de todo diferente, dado que a diversidade de ocasiões em que a palavra pode ser acionada não são as mesmas. Cabe dizer que o sentido da palavra arte que se procura analisar neste tópico, evidentemente, não são esses, mas aquele - para usar uma imagem já proferida anteriormente - do mundo da arte, isto é, aquele que remete aos objetos considerados artísticos; bem como às manifestações artísticas.

⁵⁰ Tradução nossa.

⁵¹ Por razão de espaço, opta-se aqui exclusivamente pela linguagem das artes plásticas para discutir a concepção de arte como jogos de linguagens. A razão que justifica tal escolha está tão somente na familiaridade do autor com o tema.

Há, inegavelmente, certa aproximação entre o segundo exemplo citado com este que se busca discutir, pois muito daquilo que chamamos de arte é algo indubitavelmente bem feito (como, por exemplo, a escultura em mármore intitulada *O êxtase de Santa Teresa* do artista italiano Gian Lorenzo Bernini). Mas o ponto principal é enfatizar a diferença que aí existe, já que o exemplo muitas vezes não é relacionado diretamente a uma peça tida como artística, ao passo em que o que hoje conhecemos como arte não se encaixa adequadamente aos termos bem feito, harmonioso e agradável. Atentemo-nos para o fato de que o uso da palavra que se faz neste texto não está, necessariamente, no mesmo plano dos exemplos descritos.

Imaginar que a arte possa ser relacionada à ideia de jogos de linguagens é admitir que ela abriga múltiplas atividades. Isso pode ser facilmente notado quando pensamos na linguagem das artes cênicas, na linguagem da música, na linguagem da dança, na linguagem das artes plásticas, etc⁵². Cada uma destas linguagens, ou melhor, cada um destes jogos de linguagem se organizam a partir de regras que garantem sua estrutura enquanto linguagem significativa e inteligível. Contudo, é essencial observar que aquilo que identificamos como arte vem a ser uma prática eminentemente humana onde são construídos objetos e ações dotados de um determinado sentido, mas que, por outro lado, é uma prática específica, posto que não é qualquer coisa ou ação que nomeamos ou qualificamos como sendo resultado da expressão, por assim dizer, artística.

Em termos gerais, a arte é um campo de produção que, em determinados aspectos, contrasta com boa parte das nossas atividades práticas, cuja finalidade funcional é, sem dúvida, mais evidente. Como atividade, vale estar ciente de que a arte não se encontra necessariamente no mesmo nível de outras atividades⁵³. Todavia, o que é arte? Como já fora apontado, a resposta para esta pergunta não é dada por intermédio de uma teoria, padrão explicativo fundamentador ou esquema preciso. Porém, segundo Gombrich (2008, p. 15) “não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos

⁵² E dentro de cada linguagem citada há também outros jogos possíveis, como por exemplo, na linguagem da pintura existe o jogo de linguagem figurativo e abstrato. Um termo muito utilizado na história da arte e análogo ao sentido que se busca atribuir a este conceito wittgensteiniano é gêneros. De igual modo, existiriam também vários gêneros musicais; cada qual com sua linguagem apropriada.

⁵³ A arte diferencia-se de outras atividades práticas por ser uma atividade poética.

e lugares diferentes [...]”. Na frase transcrita, o que esse autor está nomeando como atividades é, justamente, poesia, música, escultura, desenho e afins. Destarte, Gombrich chama atenção para o fato de que não é incorreto definir o que é arte no momento em que damos dois ou três exemplos oriundos, por exemplo, da linguagem do teatro. Ora, nesta perspectiva, Gombrich – conterrâneo de Wittgenstein – parece chegar a um resultado muito próximo daquele obtido pelo nosso filósofo nas *Investigações Filosóficas*, qual seja: a concepção de que definimos o que é jogo através de exemplos e descrições de vários tipos de jogos.

A noção de que um jogo de linguagem é algo inventado suscita a ideia de que nele são instituídas (intersubjetivamente) regras que, por sua vez, asseguram o significado no interior de seu sistema linguístico. É também nesse sistema – tomado, sobretudo, como ponto de referência - que o significado é criado e se exhibe, ou melhor, se apresenta. Com efeito, a obra de arte, uma vez inserida num determinado jogo de linguagem, propõe certa racionalidade ao articular um sistema de norma pelo qual deverá ser contemplada, analisada e compreendida. Portanto, a pergunta “Como uma obra significa?”, deve anteceder a questão “Qual é o significado da obra?”, haja vista que remete de forma mais contundente às condições efetivas de significabilidade desta. Nestas circunstâncias, “os usos metodológicos feitos dos jogos de linguagem permitem-nos apreciar a concepção geral a que chega Wittgenstein, do processo de formação da significação” (MORENO, 1995, p. 118), tanto no âmbito da linguagem - falada e escrita - quanto da linguagem artística.

Naquilo que chamamos de arte (ou de linguagem artística) a figura do artista se torna fundamental, já que não existe obra de arte sem ele. O artista é, por sua vez, aquele que, em seu exercício de criar, põe-se a trabalhar - tanto na esfera da reflexão, quanto no domínio de uma técnica em especial - na organização de um objeto (se ele for um artista plástico), ou no desenvolvimento de uma ação (caso seja, por exemplo, ator), na qual tem pretensão de que venha a ser considerado como arte, ou melhor, como expressão artística. Não há dúvidas de que esse exercício é infinitamente variado. Contudo, a recepção também pode oscilar

demasiadamente, dado a probabilidade de rejeição. Isso depende da relação que o objeto ou a ação estabelece com alguma linguagem artística⁵⁴.

Assim como pensadores e cientistas, os artistas (guardadas, é claro, as devidas diferenças) também desenvolvem formas de pensar, exprimir (cf. GIANNOTTI, 2005, p. 47) e produzir. Tendo em conta a linguagem das artes plásticas, conquanto esteja situada no campo da fabricação de objetos⁵⁵, representa uma dinâmica de atribuir significado para uma matéria⁵⁶. De certa forma, as artes plásticas seriam então a manipulação de materiais que, arranjados de uma determinada maneira, resultam em sistemas significativos. É por constituírem-se em sistemas significativos de representação amplamente variados que a relação entre arte e jogos de linguagem torna-se evidente. No entanto, isso não quer dizer que ela seja em absoluto idêntica à linguagem falada e escrita, embora necessite desta em partes para ser compreendida, pois é por meio dela que a arte se faz inteligível⁵⁷.

Por outro lado, o que interessa aqui é perceber que as manifestações artísticas são dotadas de uma organização, ou melhor, de uma gramática peculiar. No caso das artes plásticas, ao se imprimir forma em uma matéria, cria-se um sentido novo para ela. Diríamos então que sua gramática consiste nisso (bem como em todas as possibilidades que estão implicadas aí). Por exemplo, lascar, talhar e lixar um pedaço de madeira até o ponto de construir uma escultura é atribuir outro significado para este material⁵⁸.

⁵⁴ Por vezes, muitas obras de arte não se encaixaram em um jogo de linguagem pré-determinado e, justamente por isso, não foram consideradas como arte; só vindo a ser aceitas como tal tempos depois. Nesse sentido, alguns artistas tiveram a oportunidade de criar novas linguagens.

⁵⁵ É fato que inúmeros artistas da atualidade nem sequer produzem suas obras, preferindo, ao invés disso, reapropriar objetos manufaturados e, sem qualquer modificação, inseri-los no mundo da arte. A questão aqui é a seguinte: “como objetos comuns e banais se ‘transformam’ em obras de arte, isto é, em coisas ditas artísticas?”. Esse problema em especial perpassa toda a obra *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*, de Arthur Danto citada também nas referências bibliográficas.

⁵⁶ Nessa altura, uma objeção pode ser facilmente levantada, qual seja: transformam-se inúmeras matérias em objetos tal como, por exemplo, terra em tijolo; e nem por isso classificamos os tijolos como obras de arte. Evidentemente que não. Porém, aquilo que aceitamos como sendo portador do qualificativo artístico só faz sentido no interior de um determinado jogo de linguagem envolto em regras e critérios arquitetados coletivamente. O que é mais curioso nessa situação é que, embora o tijolo em si não seja arte, isso não quer dizer que não possa ser utilizado em uma peça artística, ou ser ele mesmo uma obra de arte se assim o for proferido em uma comunidade linguística. Esse caso é percebido com maior evidência na contemporaneidade, onde o conceito de arte está tão expandido a ponto de abarcar as coisas mais inesperadas.

⁵⁷ Todavia, não é só por meio exclusivo da linguagem que a arte se justifica, pois também há elementos não linguísticos que geralmente podem justificar a experiência com uma obra de arte tal como os gestos. Assim sendo, a linguagem em si não é a baliza para a arte, mas sim, em alguns casos, o uso desta.

⁵⁸ A palavra escultura foi utilizada por representar um termo muito familiar quando se trata de arte. É claro que a madeira pode ser transformada em outro objeto considerado não artístico. Todavia, o que importa é que esse

Sabemos perfeitamente que os seres humanos constroem objetos de diferentes naturezas. Tais objetos obedecem a diversos tipos de finalidades. A noção de uso como critério de significação exerce um papel fundamental na própria identidade e diferenciação destes. Para citar um exemplo pertinente ao assunto abordado, a imagem, ainda que produzida mediante processos similares, tem distintas finalidades, pois é usada de modos variados. Isso pode ser claramente notado quando se analisa a diferença conceitual que existe entre retrato falado e pintura de retrato. Ora, no que diz respeito ao retrato falado, a imagem construída é utilizada como recurso investigativo feito a partir de um relato oral descritivo. Nessa circunstância, a imagem serve como referência dum sujeito desconhecido que precisa ser encontrado. Não há dúvidas de que a pessoa que executa o retrato falado seja assaz habilidosa na técnica do desenho. Porém, a habilidade necessária para a conclusão dessa tarefa por si só não garante que o retrato falado esteja realmente no mesmo patamar das obras de arte. O adjetivo artístico está isento de significado na linguagem do retrato falado porque não é ali usado.

Embora possa manter resquícios de semelhanças com a linguagem do retrato falado, no caso da pintura *Papa Inocêncio X*, do espanhol Diego Velázquez (um bom exemplo de pintura de retrato), esse adjetivo tem significação por cumprir um papel específico no interior do jogo de linguagem que constitui o mundo das artes plásticas⁵⁹.

O sentido de cada imagem depende do uso que dela fazemos. E cada imagem tem usos que lhe são próprios. Portanto, a imagem do retrato falado não é usada como arte, ao passo em que a da pintura sim. As imagens destes dois exemplos são usadas de modos totalmente diferentes, ou seja, em jogos de linguagem distintos; razão pela qual suscitam atitudes diferentes no instante da apreciação. Por isso não devem ser confundidas como pertencentes à mesma categoria; ainda que mantenham semelhanças.

material pode possuir diferentes significados, dependendo do jogo de linguagem na qual ele estiver inserido. E se este for introduzido na linguagem da arte, ele será um objeto artístico.

⁵⁹ Notemos assim que a diferença entre aquilo que pode ser ou não qualificado como arte reside muito mais no nível conceitual do que no perceptual. Seria como se tivéssemos que aprender a ver uma determinada imagem como arte, isto é, a ver algo como algo; e isso, contudo, não no sentido fisiológico da percepção visual. Encontra-se aqui uma das razões pelas quais a filosofia tardia de Wittgenstein pode ser admitida como ferramenta válida para se pensar os temas da arte e da estética, sobretudo quando estes são abordados pelo viés das noções de revelação de um aspecto, percepção de um aspecto e cegueira para um aspecto. Tais noções serão discutidas com maior ênfase ao longo de todo terceiro capítulo.

A arte é um dos locais por excelência de construção de linguagem e revisão de regras. Em termos gerais, “mais do que criador e inventor, o artista é inovador” (GIANNOTTI, 2005, p. 67). Para a compreensão desse fato, vale explorar sucintamente as linguagens pictóricas (embora isso possa valer para todas as outras linguagens artísticas), dado que, com frequência, novas vertentes artísticas articularam seus jogos de linguagem a partir da relação que mantiveram com correntes já estabelecidas. Assim sendo, “o novo que se quer inteiramente novo, que não se confronta com o velho, que não trabalha as zonas cinzentas de indiferença deixadas ao longo do caminho da criação, tende a se esgotar à medida que se arrisca a ser construção sem qualquer fundamento” (GIANNOTTI, 2005, p. 145). Sempre houve certo grau de relação, mesmo que tão somente no nível da confrontação. Por exemplo, a pintura de paisagem ao ar livre existia bem antes ao desenvolvimento do Impressionismo, que se caracteriza, dentre outras coisas, por ser justamente um tipo peculiar de pintura ao ar livre (*en plein air*). Peculiar porque formulou outro jogo de linguagem que, até o momento (fins do século XIX), não existia no mundo da arte.

A novidade proferida pela linguagem da pintura impressionista ia contra boa parte dos princípios e das regras da arte acadêmica, mas, por outro lado, não deixava de dialogar com ela. Resumidamente, a linguagem do Impressionismo baseava-se na observação direta do efeito da luz solar que incide na natureza. O objetivo fundamental era registrar na tela as constantes alterações desta luz, dado que “a natureza ou o motivo muda de minuto a minuto, quando corre uma nuvem sob o sol [...]” (GOMBRICH, 2008, p. 518). De acordo com os artistas impressionistas, as convicções teóricas acerca da representação pictórica que predominavam nos meios acadêmicos fundamentavam-se na falta de informação do modo pelo qual a luz reflete os objetos e, principalmente, na ausência de conhecimento de que a impressão visual derivante dessa reflexão se metamorfoseia a cada instante; resultando daí que as cores se modificam continuamente. Nesse sentido, defendiam incisivamente os impressionistas que a pintura não deveria ser executada mediante esquemas pré-fixados, mas sim obedecer exclusivamente à percepção sentida no ato de pintar.

Traçou-se brevemente acima um pequeno mapa acerca daquilo que pode ser entendido como sendo o jogo de linguagem da pintura impressionista. Há que se enfatizar, além disso, a ideia de que, embora bastante diferente da pintura

acadêmica de sua época, o Impressionismo, enquanto manifestação artística, parte desta linguagem para formular outra; não emerge totalmente isenta de referências. Toda manifestação artística mantém algum resquício de analogia com outras⁶⁰. Nesse sentido, podemos perceber que “cada artista foi influenciado por outros e mostra traços dessa influência nas suas obras [...]” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 42). Nada é criado ao acaso, uma vez que criar, no interior de um jogo de linguagem artístico, corresponde a partilhar regras e critérios intersubjetivos, isto é, compartilhar certas coisas estabelecidas coletivamente. Tal como mostra Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*, é no próprio ambiente coletivo que o sentido se institui.

No que diz respeito à introdução de novos significados na linguagem da arte, um exemplo advindo dos jogos de linguagem pictóricos novamente pode auxiliar-nos. Imaginemos um artista que, no exercício de sua profissão, venha pintar a imagem de um rosto bastante diferente daquilo que costumamos ver na realidade⁶¹. Essa imagem não seria destituída de significado por parecer muito pouco com um rosto verdadeiro, mas, pelo contrário, teria ela outro significado que não aquele típico do jogo denotativo/descritivo. Com efeito, se a linguagem não depende unicamente da estrutura lógica e isomórfica do mundo, também a pintura não depende da estrutura exata daquilo que toma como modelo, dado que “o sentido da imagem se transforma, pois, à medida que está sendo usada de forma diferente” (GIANNOTTI, 2005, p. 149). Ora, a pintura não é apenas a cópia fiel de um objeto, tampouco exclusivamente a descrição imagética de um estado de coisa⁶². Seus jogos consistem numa série de diversas possibilidades. Por conseguinte,

[...] a imagem pictórica, mais do que informar algo sobre o imageado ou de evocar uma coisa ausente, se apresenta como jogo inscrito na própria imagem-suporte, de tal modo que, alterando o método de projeção que faz da imagem representação de algo, transforma essa mesma imagem num emaranhado estruturante de relações entre elementos visíveis com valor expressivo (GIANNOTTI, 2005, p. 147).

⁶⁰ No caso da compreensão em arte, acontece o mesmo, pois “[...] consideramos a obra em cotejo com outras” (GLOCK, 1998, p. 142).

⁶¹ E para ilustrar isso, veja-se, por exemplo, a obra *Retrato de Dora Maar*, do espanhol Pablo Picasso.

⁶² Pelo menos não é essa a função da pintura desde a invenção completa da fotografia, ocorrida na segunda metade do século XIX. Antes disso a pintura devia, em grande parte, permanecer em estreita ligação a objetos e fatos. Para uma análise mais profunda deste assunto ver: *A história da arte* de E. H. Gombrich (p. 15 – 37), citada nas referências bibliográficas.

Numa leitura wittgensteiniana acerca da pintura, Giannotti, em seu livro *O jogo do belo e do feio*, identifica que o material empregado na elaboração da imagem pictórica exerce um papel importante na constituição do jogo na qual está inserida. Isso se deve ao fato de que os materiais, por possuírem especificidades particulares, transformam-se, nas mãos dos artistas, em veículos expressivos variados. É claro que, isoladamente, material nenhum determina seu significado. O significado é criado por aqueles que dele fazem uso, ou seja, o significado é algo que depende da ação e do acordo entre os indivíduos. Assim sendo, a imagem pictórica situa-se no interior de um jogo de linguagem onde seu sentido se constrói. Sem adentrar excessivamente no caráter puramente técnico das linguagens pictóricas, seria válido lembrar que a tinta óleo e a tinta aquarela, cada uma a sua maneira, são elementos que também fazem parte do jogo de linguagem por meio do qual a imagem é apresentada. Nessas circunstâncias, uma imagem pode ser contemplada apenas por articular e propor um modo específico de se fazer ver através de um determinado tipo de material (cf. GIANNOTTI, 2005, p. 31)

Nas *Investigações Filosóficas* Wittgenstein mostra-nos que um jogo de linguagem possui regras próprias. Nesta perspectiva a arte, encarada como jogos de linguagem, também. Não obstante, compreender cada manifestação artística requer entrar em contato com as leis que regem seus significados. Neste caso, compreender um novo estilo artístico é como aprender uma nova linguagem, ou, parafraseando nosso filósofo, é como dominar uma nova técnica.

Novos jogos linguagem suscitam outros modos de representação e apreciação. Por conseguinte, “desse novo ponto de vista, a imagem do mundo é fluida, uma vez que cada jogo de linguagem é abertura para o novo” (GIANNOTTI, 2005, p. 17). No que tange à arte, isso pode ser facilmente notado, uma vez que novas manifestações surgem, enquanto outras deixam de existir (pelo menos no âmbito da prática). Sendo assim, pode-se dizer que cada jogo de linguagem artístico adiciona um sobre código à gramática geral, digamos, daquilo que constitui o mundo – história - da arte.

Do ponto de vista da filosofia de Wittgenstein, a arte é uma das muitas possibilidades de nossos jogos de linguagem, e de como eles estão imbricados em nossa forma de vida. Entretanto, em que medida o conceito de formas de vida auxilia na abordagem do fenômeno da arte, sobretudo no que diz respeito à apreciação dos objetos artísticos?

2.3 ARTE E FORMAS DE VIDA

Que o conceito de jogos de linguagem pode vir a ser útil e proveitoso na compreensão das manifestações artísticas é algo que já se discorreu no presente capítulo. Contudo, também é possível notar que este conceito tem um papel crucial no que se refere à apreciação das obras de arte; sobretudo quando entram em cena termos clássicos da estética, tal como, por exemplo, o conceito belo. De acordo com o pensamento tardio de Wittgenstein, a palavra belo está sujeita a equívocos, dado que foi, em grande parte, muito mal compreendida quando introduzida nas discussões filosóficas. Levando em consideração a ideia de jogos de linguagem, o sentido dessa palavra está intimamente conectado ao modo pelo qual aprendemos a usá-la em determinadas situações. Seu significado depende, então, dos diversos usos; e os usos que dela fazemos ancoram-se, por sua vez, em regras, ou mais especificamente, em acordos linguísticos intersubjetivos que são estabelecidos no interior de uma forma de vida. Em suma, diz o filósofo, “para ser claro, no que se respeita a palavras estéticas, você tem de descrever modos de vida” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 28), uma vez que é aí que palavras como belo possuem um determinado tipo de significação.

Iniciamos este tópico tratando do conceito belo no intuito de mostrar que seu significado não é resultado de uma propriedade intrínseca capaz de ser identificada nas coisas consideradas belas, mas que depende do jogo de linguagem ao qual está vinculado. Ora, que a beleza não é uma qualidade eminentemente própria de um objeto qualquer se nota ao perceber-se que o que é belo numa cultura pode não ser noutra. Quanto a isso, o problema não se limita tão só ao que é ou não belo, mas também ao que possui ou não significação. Nesta perspectiva, certas coisas podem ter significado num modo de vida enquanto noutro nenhum. Na necessidade de ilustrar suficientemente bem isso, pensemos, por exemplo, que “[...] o uso de calças azuis ou verdes pode significar muito numa determinada sociedade e nada em outra sociedade” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 30). Tudo dependerá da relação que a comunidade estabelecer com aquilo que ela mesma institui e almeja para si.

Qualquer forma expressiva é passível de se converter num sistema significativo desde que tenha um uso previsto numa forma de vida (cf. CRESPO, 2011, p. 36). De um ponto de vista wittgensteiniano, o gosto é algo determinado pela

coletividade, pois, “[...] poder-se-ia alegar que o sentido do gosto e o senso de humor são condicionados pela cultura, tanto assim que as pessoas de uma determinada tribo talvez achem hilário coisas que nos horrorizam, como os gritos de agonia de um antílope ferido” (DANTO, 2005, p. 153). É preciso conservar em mente que, para Wittgenstein, as tradições culturais de um grupo, bem como seus juízos estéticos pertencem exclusivamente à forma de vida onde se praticam tais tradições e se proferem tais juízos (cf. CRESPO, 2011, p. 28). Por conseguinte, os juízos estéticos possuem natureza contextual. Destarte, através dos conceitos de jogos de linguagem e formas de vida Wittgenstein nos permite ver com nitidez o verdadeiro sentido das expressões referentes aos objetos artísticos de uma cultura. Ver com nitidez quer dizer, na filosofia wittgensteiniana, ver como as coisas funcionam naturalmente; e ver como funcionam naturalmente significa encará-las em sua autêntica forma, isto é, na forma como foi estabelecida no contexto.

Aprofundando nossa abordagem acerca do conceito belo e da dependência deste em relação à forma de vida em que ele encontra-se situado, o grande erro dos filósofos⁶³ seria, não obstante, “[...] o modo por que consideram a linguagem: consideram a forma das palavras, não o uso que se faz dessa forma” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 15). Tomando isso como ponto de referência para a compreensão linguística, isto é, atentando-se não para a forma da palavra, mas sim para o uso, percebemos que coisas dessemelhantes são qualificadas com o conceito belo. Sendo assim,

se alguém diz, suponhamos, que “os olhos de A têm uma expressão mais bonita do que os de B”, eu diria, neste caso, que essa pessoa não está certamente a usar a palavra “bonito” para se referir ao que é comum a tudo o que chamamos bonito. Está, pelo contrário, a jogar com a palavra um jogo com limites bastante estreitos. [...] Teria eu presente alguma explicação restrita, particular, da palavra “bonito”? De modo nenhum (WITTGENSTEIN, 2000, p. 43).

Na citação acima, Wittgenstein chama a atenção para o fato de que essa palavra não possui uma forma *a priori* que seja suficientemente geral e fixa para todos os casos de sua aplicação, ou melhor, nosso filósofo conclui que ela não é portadora de uma essência exclusiva. A conclusão insinua que o significado da palavra belo (inclua-se igualmente a palavra arte e muitas outras) nada representa

⁶³ E Moore é exemplo disso (cf. WITTGENSTEIN, 1966, p. 15).

se não estiver claro qual é seu uso contextualizado. Um rosto humano considerado belo não possui as mesmas qualidades de uma construção arquitetônica de estilo gótico que, a sua maneira, também é bela. Os critérios e as regras pelo qual somos levados a classificar algo como belo variam de um caso para o outro, pois o jogo de linguagem em que a palavra é acionada não são os mesmos. Portanto, devemos nos concentrar “[...] não nas palavras ‘bom’ ou ‘belo’ – as quais são inteiramente incharacterísticas, via de regra apenas sujeito e predicado (‘isto é belo’) - mas nas ocasiões em que são pronunciadas” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 15).

Aquilo que é considerado belo (seja uma obra de arte ou qualquer outra coisa) só o é no interior de um jogo de linguagem. Note-se que, sobre esse ponto de vista, a significação desta palavra repousa na forma de vida em que este jogo se desenvolve. Aliás, expressões análogas a “isto é lindo” estão inteiramente vinculadas a uma série de ações e situações que acontecem no espaço de uma cultura. Somente é possível compreender e aceitar algo como belo a partir da fixação de um território comum de entendimento. Nesta condição, a forma de vida representa então o fundamento do conceito belo, ou melhor, é por meio dela (forma de vida) que se estabelece o sentido deste conceito, uma vez que o jogo de linguagem por onde ele se torna inteligível ampara-se nela. Destarte, a filosofia wittgensteiniana se atém ao caráter público e pragmático das palavras, termos e conceitos gramaticais que estão incorporados na cultura por meio da qual se originam.

É inviável, segundo Wittgenstein, conceber a estética como uma ciência do belo, já que o referido conceito (assim como muitos outros) é polissemântico, isto é, não possui algo como uma essência ou traço único capaz de ser determinado nos moldes empírico-científicos⁶⁴. Isso se deve ao fato de que belo não é uma propriedade inerente aos objetos, e que se encontra disponível a todos de forma universal. Por conseguinte, a definição do que é belo depende de um acordo linguístico inteiramente conectado a uma forma de vida.

Como poderíamos compreender o conceito de belo utilizado por uma tribo que não nos é familiar? Isto é, o que nos levaria a crer que as pessoas dessa tribo consideram e classificam como belos objetos que, para nós, podem ser estranhos e - de acordo com padrões que dominamos - nada belos num primeiro

⁶⁴ Tampouco seria possível desenvolver uma teoria metafísica do belo.

contato? Neste caso, “para interpretar uma linguagem deste tipo não teremos mais remédios que nos referir a certo número de comportamentos pré-linguísticos supostamente comuns a partir do qual as diferentes línguas se desenvolvem” (BOUVERESSE, 1993, p. 36)⁶⁵, dado que, de acordo com Wittgenstein (*IF* - § 206), “o modo de agir comum a todos os homens é o sistema de referência, por meio do qual interpretamos uma linguagem desconhecida”⁶⁶.

Em termos gerais, Wittgenstein partilha a concepção estética (já proposta por Hume e Kant) de que a beleza não é uma espécie de atributo inerente aos objetos caracterizados como belos. Todavia, a questão fundamental é a seguinte: o que nos induz a pensar que a beleza seja efetivamente uma propriedade? O problema reside, não obstante, no fato de que palavras como belo, do ponto de vista de sua gramática superficial (*Oberflächengrammatik*) são usadas como adjetivos. Porém, se observarmos atentamente o uso desta mesma palavra, ou, mais especificamente, se atentarmos para sua gramática profunda (*Tiefengrammatik*), seremos levados a perceber que ela se situa no nível das interjeições (cf. BOUVERESSE, 1993, p. 36), entendidas aqui como descrições que satisfazem⁶⁷. De acordo com Wittgenstein (1999, p. 204), “a autenticidade da expressão não é passível de prova; devemos senti-la”. Numa perspectiva wittgensteiniana, a beleza de um objeto ou obra de arte não é algo tão somente apreendido pela visão (no caso das artes plásticas, por exemplo), mas suscetível ao aprendizado mediante treinamento; treinamento que é, antes de tudo, linguístico, e não fundamentalmente perceptivo.

O conceito de belo que costumeiramente aplicamos às coisas muda de acordo com o objeto a que estamos nos referindo⁶⁸. A conclusão derradeira a que chegamos é a de que esse conceito, enquanto formulação linguística, cujo arcabouço ancora-se numa determinada forma de vida vem a ser uma convenção, pois, se não o fosse, perderia completamente seu sentido.

⁶⁵ Tradução nossa.

⁶⁶ Para elucidar de forma adequada esse ponto vale citar a seguinte passagem: “se vocês estivessem em meio a uma tribo estrangeira, cuja língua desconhecêssem totalmente, e desejassem saber quais as palavras correspondentes a ‘bom’, ‘lindo’, etc., que é que procurariam? Atentariam para sorrisos, gestos, comida, brinquedos” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 15).

⁶⁷ A satisfação em matéria de estética correspondente a palavras como belo é uma experiência possível dentro de uma forma de vida, ou seja, está conectada a conformação e a prática do jogo de linguagem. É o instante em que a pessoa aceita jogar o jogo tal como ele deve ser jogado.

⁶⁸ Este objeto pode ser, dentre outros, um rosto humano, uma pintura, uma obra arquitetônica, etc.

Nesta altura, somos levados a entender que a aplicação correta do conceito belo somente pode ser feita pelo indivíduo que conhece as regras necessárias à prática do jogo e que, portanto, mantém alguma relação com a cultura onde esse conceito se articula⁶⁹. Ora, padrões estéticos jamais podem ser julgados fora do ambiente (*Umgebung*), ou melhor, fora do contexto institucional em que se situam sem perderem seu significado instituído coletivamente. Sendo assim, “é possível que nem sequer compreendamos como avaliar as obras de uma determinada tradição artística (por exemplo, a arte africana), se não mergulharmos na cultura em questão” (GLOCK, 1998, p. 140), ou seja, sem considerar a forma de vida na qual é gerada⁷⁰. O julgamento que não se atem a esta recomendação corre o risco de tornar-se parcial e insuficiente, haja vista que não condiz com uma avaliação apropriada. Muitas de nossas ponderações não se ajustam adequadamente quando confrontadas diretamente com jogos de linguagem que nos são desconhecidos. Consequentemente, “[...] ao aceitarmos as palavras da nossa [língua] como os únicos padrões possíveis somos constantemente incapazes de lhes fazer justiça” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 32).

Em uma de suas observações sobre crenças religiosas, Wittgenstein fala-nos dos vários níveis de devoção. Cada nível está constituído por formas apropriadas de expressão que, portanto, não possuem sentido em outro nível. Por conseguinte, uma determinada doutrina “[...] que significa algo a um nível mais alto, é desprovido de toda e qualquer validade para alguém que se encontra ainda no nível mais baixo; só a pode compreender *erradamente* e, por isso, estas palavras

⁶⁹ O tema referente às regras e sua relação com a arte será articulado com maior detalhe no próximo tópico.

⁷⁰ É um caso muito interessante que artistas da vanguarda moderna europeia foram intimamente influenciados por diferentes culturas. O desenvolvimento da linguagem cubista, por exemplo, teve origem na observação das máscaras africanas. É digno de nota enfatizar que pintores como o espanhol Pablo Picasso fizeram um uso de todo diferente daqueles que construíram tais objetos. Nada impediria este artista considerar belas as máscaras africanas. Contudo, considerá-las belas não quer dizer que Picasso soubesse realmente avaliá-las no mesmo sentido que seus produtores. Para isso, Picasso teria que se dedicar a um estudo etnográfico minucioso acerca destas máscaras, ou mesmo viver entre as pessoas para as quais as máscaras tem sentido. Assim sendo, teria ele que entrar em contato com a forma de vida. Não é proposta adentrar nos méritos particulares de Picasso no que se refere a essa questão. Todavia, vale ressaltar que, antes de pretender interpretar totalmente a cultura africana, Picasso estava muito mais focado em transformar a pintura de sua própria época. Não à toa, ele foi um dos artistas mais brilhantes do século XX. Sem sombra de dúvidas, sua relação com tais máscaras exerceu papel preponderante na elaboração de uma nova linguagem pictórica que acabou rompendo com os padrões de toda tradição visual da Europa. Para uma análise mais detalhada acerca do problema aqui elencado, ver os parágrafos 27 e 28 referentes às *Preleções sobre estética*, encontradas na obra *Estética, psicologia e religião*, citada nas referências bibliográficas.

não são válidas para uma tal pessoa” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 54)⁷¹. Embora o filósofo trate das expressões religiosas com proposta de ressaltar as diferenças de significado existentes entre elas, a consideração que faz delas pode ser igualmente transposta para o tema da arte e da apreciação dos objetos artísticos, pois o núcleo central que nela se encontra é o sentido das expressões linguísticas e sua relação com o uso. Neste caso, o uso, como já assinalado, situa-se no interior de uma forma de vida. Logo, reforçando uma ideia anunciada à pouco, uma explicação ou mesmo um julgamento estético apropriado, por exemplo, acerca do belo, somente pode ser proferido pelo sujeito que conserva estreita afinidade com o jogo de linguagem em que tal julgamento está sendo efetuado. É nesta instância que o julgamento fará maior sentido, dado que “apenas os homens que vivem em uma comunidade de ideias e de linguagem podem produzir explicações ou razões e fazer que algo conte como uma explicação ou uma razão” (BOUVERESSE, 1993, p. 56)⁷². Em síntese, poder-se-ia alegar que julgar as qualidades de uma obra de arte “[...] se resolve, pois, no exercício de um saber aprendido e cristalizado em hábitos [...]” (GIANNOTTI, 2005, p. 121). Para descrever o que uma apreciação artística suscita é mister descrever todo o entorno que envolve esta apreciação.

Assim como tantas outras atividades, produzir, apreciar e discutir acerca de objetos artísticos faz parte do cotidiano de muitas culturas, da mesma forma que, segundo Wittgenstein, jogar uma partida de xadrez faz parte, portanto, dos hábitos, costumes e instituições⁷³. Por certo, somos ou podemos vir a ser educados para a arte, isto é, conquanto pertencemos a uma comunidade, estamos suscetíveis ao treinamento artístico⁷⁴. Com efeito, no que diz respeito à compreensão em matéria de estética, “o gosto de algumas pessoas está para um gosto educado tal como a impressão visual recebida por um olho míope está para a recebida por um olho normal. Onde o olho normal verá algo de nitidamente articulado, um olho deficiente verá uma mancha confusa de cor” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 96). Não poderíamos entender satisfatoriamente a expressão “gosto educado”, utilizada por nosso filósofo nesta passagem, sem pensar que ela equivale a “gosto treinado para dominar uma técnica”, ou, se preferir, “gosto que foi treinado

⁷¹ Não devemos interpretar nível alto e nível baixo utilizados nesta passagem como meros sinônimos de melhor e pior, mas sim tão somente como jogos de linguagem relativamente distintos entre si.

⁷² Tradução nossa.

⁷³ Conforme o parágrafo 199 das *Investigações Filosóficas* já citado em parte nesta dissertação.

⁷⁴ Seja tão somente no domínio da apreciação ou também no da criação artística.

para compreender uma linguagem”. Por conseguinte, as pessoas fluentes em arte foram educadas para tal e, por isso, são aptas a realizarem julgamentos persuasivos. Certamente, aquele que domina uma técnica “[...] deverá ser capaz de participar já em muitas das práticas humanas onde se cruzam e se aglutinam imagens, ações e palavras em significados que logo são suscetíveis de conceituação” (KREBS, 2003, p. 275)⁷⁵. Tanto mais um sujeito se dispõe ao contato com a arte, maior será, indubitavelmente, sua experiência com ela. Em decorrência disso, maior será a capacidade de compreendê-la em suas múltiplas variações.

Considerando que o conceito wittgensteiniano de “formas de vida pode significar, entre outras coisas, o conjunto de ações que acompanha um jogo de linguagem ou que constitui uma linguagem, [...] o conjunto de condições sociais ou culturais que produz e sustenta uma linguagem” (RAMME, 2009, p. 201), é preciso acrescentar que ele incorpora também um modo de vida e que, portanto, esse modo de vida sustenta uma visão de mundo. Deste modo, temos aí uma importante concepção relativa à compreensão dos problemas da arte, a saber: a visão de mundo, por constituir-se num sistema de referência para os indivíduos molda, de uma forma ou de outra, tanto a produção quanto a apreciação dos objetos artísticos. Ora, em se tratando da produção e da apreciação das obras de arte, “não há dúvida de que os dois lados dessa atividade são historicamente determinados; um observador do século XV não olharia estritamente da mesma maneira que aquele do século XVIII” (GIANNOTTI, 2005, p. 25). Padrões de gosto variam de época para época e de cultura para cultura, pois, ao longo do tempo, foram-se construindo diversos critérios para se avaliar um objeto artístico⁷⁶.

Descrever o conjunto de regras estéticas que regem um estilo ou uma obra de arte é descrever toda a cultura do período, e isso porque “joga-se um jogo inteiramente diferente nas diferentes épocas” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 24). Exemplos extraídos da história da arte são elucidativos a respeito disso. Tomemos o caso de que na Grécia escravocrata as artes plásticas (pintura e escultura) eram consideradas artes menores. Esse juízo baseava-se, entre outras coisas, na convicção de que a produção de tais artes exigia um enorme esforço braçal, isto é, físico. Portanto, deste ponto de vista, pensava-se que o trabalho intelectual

⁷⁵ Tradução nossa.

⁷⁶ Com efeito, haveria então em cada momento histórico e sua respectiva forma de vida algo como uma matriz do juízo do belo (cf. GIANNOTTI, 2005, p. 25).

estivesse ausente; e como nesta época a reflexão se mostrava como um valor altamente superior, pintura e escultura, por não contemplá-la, não possuíam determinados créditos na cultura grega antiga. Evidentemente que este juízo encontra, na filosofia de Platão, sua principal fundamentação filosófica. Em contrapartida, alguns séculos mais tarde, Leonardo da Vinci, inserido numa visão de mundo prioritariamente científica (renascença italiana), desenvolve uma linguagem pictórica que prioriza o método científico⁷⁷. Foi pelo esforço de artistas como ele que a pintura passou a ser encarada como *cosa mentale*.

Os dois exemplos, ainda que descritos de maneira abreviada, caracterizam e lançam luz sobre uma importante passagem wittgensteiniana em que se pode entender melhor a relação entre arte e forma de vida, qual seja, aquela que afirma: “uma cultura inteira está implícita, pois, nos jogos de linguagem” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 24)⁷⁸.

As crenças, atitudes e ações de uma determinada sociedade conectam-se ao modo pela qual a arte, no interior desta, é produzida e significada. Se por ventura essas crenças, atitudes e ações sofrem alguma alteração, também há uma mudança na produção, bem como na significação das obras de arte. Novas linguagens artísticas são inventadas ou podem vir a ser anexadas por uma forma de vida.

Sendo a arte um feito estritamente humano, poder-se-ia então dizer que “[...] as qualidades estéticas da obra são função de sua própria identidade histórica” (DANTO, 2005, p. 172). Conclui-se daí que não seria possível produzir *Pop Art* no século XVII, pois as condições históricas não estavam preparadas e nem favoráveis ao surgimento concreto deste tipo particular de linguagem artística. Não havia possibilidade de espaço para ela no campo da arte daquele século.

A arte é uma atividade que depende inteiramente dos sujeitos que a produzem, ou seja, depende da relação que estes estabelecem com os objetos nomeados como tal. Todavia, “poderíamos dizer também que a arte enquanto instituição é algo que pertence à nossa forma de vida. À forma de vida humana, pois todas as sociedades realizam atividades comparáveis às que nós chamamos de arte, embora nem todas produzam história e ou teoria da arte” (RAMME, 2009, p.

⁷⁷ Indícios de influência científica na obra de Leonardo são, por exemplo, o desenho do corpo humano a partir da observação e do estudo direto da anatomia, o uso da perspectiva matemática e da proporção áurea, etc.

⁷⁸ Nesta passagem, já citada na presente dissertação (capítulo um), Wittgenstein está de fato a tratar da relação entre arte (mais especificamente da música) e forma de vida.

210). É bem provável que os indivíduos de uma cultura tribal não utilizem em sua linguagem nativa o conceito de arte, e nem tenham qualquer palavra correspondente. Neste caso, são os indivíduos externos a esta cultura que atribuem o conceito de arte aos objetos produzidos pelas pessoas desta tribo. Essas mesmas pessoas podem compreender que seus objetos são belos, que respeitam um padrão ou que são bem feitos. Contudo, o conceito de arte, da forma com que o mundo ocidental o conhece, pode não ter nenhuma significação na práxis linguística da tribo, uma vez que não desempenha papel algum ali. E por não ser usado pela tribo, não há condição de elaboração de um jogo de linguagem histórico, teórico e crítico acerca da arte.

Efetuar avaliações pertinentes acerca duma obra de arte é uma prática aprendida coletivamente, ou melhor, um exercício que requer o conhecimento do jogo instituído publicamente; tanto assim que, “certamente, a apreciação estética é, entre todas as utilizações possíveis da linguagem, uma das que mais justificam a observação wittgensteiniana segundo a qual compreender uma frase é compreender uma linguagem, e imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida” (BOUVERESSE, 1993, p. 40)⁷⁹.

Por fim, notar-se-á que o julgamento estético, ou melhor, o julgamento capaz de produzir observações, digamos, corretas sobre arte seria aquele que remete diretamente às condições subjacentes de significância em que uma obra ou linguagem artística se sustenta. Ora, de acordo com a filosofia wittgensteiniana, isso implica evocar e, sobretudo, considerar o jogo de linguagem – e por conta disso também a forma de vida – como ponto de referência de interpretação artística. Sendo assim, caberia advertir que “se comete sempre um completo erro quando se aborda a estética através de uma teoria ou uma problemática filosófica” (BOUVERESSE, 1993, p. 42)⁸⁰; principalmente porque estas parecem, de fato, não conferir devida atenção à tais especificidades. Todavia, há ainda um ponto importante que necessita ser discutido para esclarecer satisfatoriamente o fenômeno da linguagem artística, a saber: a questão relativa às regras na arte.

⁷⁹ Tradução nossa.

⁸⁰ Tradução nossa.

2.4 O ATO DE SEGUIR REGRAS E SUA RELAÇÃO COM A ARTE

De uma perspectiva wittgensteiniana, há que se enfatizar que a arte não poderia ser suficientemente bem analisada sem envolver uma concepção de regra⁸¹.

Considerando a arte como uma forma de linguagem que se desdobra em diversos e distintos jogos (manifestações), a questão inicial colocada aqui é a seguinte: destinando-se a um público, e conseqüentemente ao entendimento das pessoas, como os produtos da arte poderiam ser adequadamente compreendidos sem o auxílio de regras? E o que possibilitaria nosso conhecimento acerca da arte?

O ponto seria então perceber quais mecanismos estão envolvidos na dinâmica correspondente à experiência estética. E como a arte é linguagem, a concepção de regra torna-se fundamental enquanto mecanismo de inteligibilidade, ou melhor, enquanto instância que permite e possibilita a experiência estética. Nestas circunstâncias, intenta-se apontar para o fato de que a apreciação das obras de arte deve estar, de um modo ou de outro, intimamente conectada a regras. Todavia, é mister advertir que a despeito da existência de regras na arte, tais não são necessariamente idênticas às regras que se adéquam à fundamentos puramente técnicos (cf. COMETTI, 2010, p. 66). Assim sendo, é preciso conservar em mente que a arte - como algo cujo significado pode ser acessado por todos - não se encontra governada somente por regras explícitas, da mesma forma que estão, por exemplo, os jogos esportivos, onde as regras são claramente formuladas e pré-fixadas.

Em todo caso, “a conclusão é paradoxal: a arte tem regras, mas não podem ser reduzidas a qualquer aplicação simples destas” (COMETTI, 2010, p. 66)⁸². De fato, a concepção de seguir regra como característica da compreensão e do julgamento estético é uma questão delicada e também relativamente pouco investigada, o que faz com que qualquer abordagem sobre o assunto se torne ainda mais problemática.

⁸¹ Pois, tal “como Kant já deixou claro em sua terceira crítica – embora de forma diferente -, não pode haver qualquer campo de atividade que é livre de qualquer tipo de regra, isto é, livre de qualquer norma” (COMETTI, 2010, p. 66). Tradução nossa.

⁸² Tradução nossa.

Contudo, poderíamos adentrar especificamente no tema relativo ao ato de seguir regras e sua relação com a arte chamando atenção para o caso de que há certas linguagens artísticas em que as regras são mais facilmente notadas do que em outras. Aqui, o caso da música pode vir a ser-nos exemplar. Não à toa, quando trata de estética, Wittgenstein frequentemente nos dá exemplos oriundos do universo musical. A razão mais plausível para a justificação disso estaria na concepção de que “as regras são mais fáceis de localizar e identificar na música do que na linguagem ou em todas as outras artes” (COMETTI, 2010, p. 72)⁸³. Por conseguinte, se pensarmos pelo menos em boa parte dos jogos de linguagem pictóricos, as regras não são dadas explicitamente, isto é, não se encontram no mesmo nível de formulação em que se encontram algumas regras das linguagens musicais⁸⁴.

Obviamente, não se está a afirmar a inexistência total de regras nas artes visuais - até porque o objetivo é mostrar justamente o oposto -; mas apenas enfatiza-se que a existência de regras explícitas não é o único modo de existência de regras. Logo, a existência de regras na arte pode ser tanto explícitas (tal como se apresentam de maneira mais evidente na música), quanto implícitas (como parecem estar na pintura)⁸⁵. Entretanto, a relevância desta consideração situa-se na ideia de que “[...] o papel desempenhado por regras implícitas é, provavelmente, mais importante do que costumamos acreditar nas artes e, sobretudo, na compreensão da arte” (COMETTI, 2010, p. 72)⁸⁶. Portanto, a arte poderia ser vista como uma espécie de jogo de linguagem onde frequentemente estamos diante de regras que não se situam completamente na superfície⁸⁷.

Que seriam as regras se não a expressão do estabelecimento de certas coisas que as pessoas desejam? Em se tratando de arte, por exemplo, “as

⁸³ Tradução nossa.

⁸⁴ O sistema tonal na música pode ser tomado como exemplo de regra explícita que Cometti está a se referir, haja vista que essa linguagem musical se sustenta em regras matematicamente formuladas. Por outro lado, a figuração em matéria de pintura desempenhou a mesma função de regra explícita nas linguagens pictóricas (ao menos até os fins do século XIX) tanto quanto a melodia (tonal) nas linguagens musicais. Mas o ponto é que na música o sistema tonal representa um conjunto e um código de regras que pode ser considerado como sendo mais explicitamente formulado do que a regra de figuração na pintura.

⁸⁵ Entende-se por regras implícitas aquelas que não são facilmente traduzidas em palavras, isto é, regras que não são passíveis de plena e total descrição.

⁸⁶ Tradução nossa.

⁸⁷ Há aqui um pequeno paralelo com as próprias regras gramaticais, já que estas algumas vezes também não são claramente percebidas pelos falantes de uma linguagem. Porém, não ser capaz de notar claramente uma determinada regra não significa, necessariamente, ser incapaz de segui-la ou de agir em conformidade com ela.

regras de harmonia, poder-se-ia dizer, exprimiam a maneira por que as pessoas desejavam que os acordes se encadeassem; seus desejos se cristalizaram em tais regras [...]. Todos os grandes compositores compuseram de conformidades com elas” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 20). Neste caso, conhecer as regras tem a vantagem de orientar nossa apreciação estética de modo mais adequado. Mas, como assinalado ainda acima, “estas podem ser extremamente explícitas e ensinadas, ou não serem absolutamente formuladas” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 20).

Convém salientar que a regra isolada de sua prática não determina nada; ela só tem sentido no interior de um jogo de linguagem construído e praticado no interior de uma forma de vida, ou seja, ela é algo inventado e que se articula intersubjetivamente. Destarte, tal como desenvolvido no tópico anterior, a experiência estética encontra-se intimamente vinculada à forma de vida. Sendo assim, a compreensão, quer seja de uma palavra, de uma sentença ou de um objeto artístico, independe da pura interpretação pessoal do sujeito, dado que “as interpretações não determinam sozinhas a significação” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 198). O que se pretende destacar aqui é que a significação não depende apenas ou exclusivamente daquilo que o sujeito pensa, acredita ou quer que seja. Isso se dá na compreensão das obras de arte tanto quanto na compreensão gramatical. Portanto, critérios e padrões de correção são ferramentas necessárias à construção e ao estabelecimento de um significado. E, particularmente no que tange a isso, a concepção de seguir regras é fundamental; mesmo quando seguir uma regra não venha ser algo absolutamente notado por quem age de acordo com ela.

Segundo a filosofia de Wittgenstein, para que um jogo de linguagem possa ser dotado de sentido é preciso que haja o estabelecimento daquilo que é e daquilo que não é adequado em relação a ele. Para essa tarefa, o desenvolvimento de regras e critérios de correção faz-se necessário.

No primeiro capítulo desta dissertação (tópico 1.4) discutiu-se o papel que as regras exercem na gramática. Cabe agora identificar na arte a relação da regra com a construção do significado artístico. Iniciemos então esta breve jornada investigando o processo que envolve a criação artística no intuito de mostrar que tal processo envolve uma concepção de seguir regras. Ora, tem-se aqui que a criação nos domínios da arte é uma atividade que merece certo destaque, pois é precisamente neste momento que o significado de um objeto artístico vai sendo

construído e determinado. Por conseguinte, a apreciação, a compreensão e o julgamento estético que se pretendem apropriados devem aproximar-se e apoderar-se tanto quanto possível das regras que orientaram a elaboração de uma obra de arte.

A propósito da criação artística, obras de arte são objetos construídos segundo regras. Nesta perspectiva, considera-se que toda obra de arte se articula a partir de um sistema mediante o qual passa a ser portadora de significação. Todavia, não há uma regra geral e suficiente que, sozinha, determine ou oriente toda criação artística. Não obstante, a arte também é uma forma de linguagem onde as regras são constantemente revisadas e inventadas, enquanto outras vão sendo aos poucos descartadas; o que colabora para que a linguagem da arte seja dinâmica e múltipla em significados.

Poder-se-ia perceber nitidamente essa característica observando as diversas vanguardas das artes visuais (Expressionismo, Fauvismo, Cubismo, Surrealismo, Dadaísmo, etc). Tais vanguardas (ou manifestações artísticas), cada uma a sua maneira, estão arquitetadas por regras. Os artistas que pertenceram ou pertencem a uma vanguarda criam seus objetos em consonância com as regras. São elas que proporcionam e asseguram o sentido das obras⁸⁸.

Um olhar sobre a história nos permite perceber que novos códigos de regras são inventados na linguagem da arte. No decorrer do tempo as regras vão sendo alteradas; embora algumas possam imperar durante séculos⁸⁹. As regras de uma expressão artística ancoram-se nos costumes e nos hábitos das pessoas de uma determinada época e cultura. Por outro lado, a arte se constitui sempre como abertura para o novo; o que nos leva assinalar que todas as regras de uma tradição artística estão sujeitas a reajustes, adaptações e transformações (cf. GIANNOTTI, 2005, p. 17).

Na necessidade de elucidar a estreita relação entre criação artística e regras, os manifestos vanguardistas são documentos esclarecedores, pois dão testemunhas convincentes e legítimas acerca deste fato⁹⁰. Para este fim,

⁸⁸ Por exemplo, é também a partir das regras que as obras são classificadas como pertencentes a esta ou aquela escola; deste ou daquele período.

⁸⁹ A lei da frontalidade, por exemplo, que determinava um esquema de representação das figuras num espaço bidimensional existiu por mais de três mil anos na arte do antigo Egito (ver Gombrich páginas 55 – 73).

⁹⁰ Não só os manifestos que dizem respeito a um grupo de pessoas atestam isso, mas as cartas e as opiniões de artistas que não pertenceram abertamente a nenhum grupo dão prova disso também (vide, por exemplo, as

transcrevem-se aqui alguns pontos essenciais do *Manifesto técnico da escultura Futurista*, escrito em 1912. Apesar de técnico, como indica o título, este manifesto também descreve e estabelece regras fundamentais para a construção da linguagem futurista. Desta forma ele busca:

- 1 Proclamar que a escultura se baseia na reconstrução abstrata dos planos e dos volumes que determinam as formas, e não o seu valor figurativo.
- 2 Abolir na escultura, como em qualquer outra arte, a sublimidade tradicional dos motivos. [...].
6. Que só a mais moderna escolha de motivos poderá levar à descoberta de novas ideias plásticas.
7. Que a linha reta é o único meio capaz de conduzir à virgindade primitiva de uma nova construção arquitetônica das massas ou zonas escultóricas (BOCCIONI, apud CHIPP, 1996, p. 307).

Este pequeno trecho lança luz sobre a concepção de que a escultura Futurista - assim como outras obras de arte - pode ser encarada como objeto produzido e articulado mediante regras. Se o objeto escultórico não estiver situado no interior delineado pelas regras, tampouco pode então ser considerado como escultura Futurista, pois, neste caso, estaria além dos limites preestabelecidos pelas regras⁹¹. Note-se que as regras na arte são objetivadas, isto é, são erigidas para atender determinadas necessidades e anseios. As regras estabelecem critérios que possibilitam a correta aplicação dos termos. De igual modo, também estes permitem a correta classificação das obras quanto ao seu estilo, sua linguagem e seu significado. Portanto, as regras são instrumentos indispensáveis; mesmo quando não são explicitamente formuladas (tal como mostra o exemplo do manifesto).

Numa perspectiva wittgensteiniana, poder-se-ia dizer, a figura do artista passa a ser vista como aquele que, em seu exercício de criar, intenta construir algo segundo regras⁹². Entretanto, há certa liberdade para se jogar com as regras, dado que estas não definem absolutamente como, a partir delas, o objeto deve ser criado, da mesma forma que “[...] não há nenhuma regra no tênis que prescreva até que altura é permitido lançar a bola nem com quanta força; mas o

cartas de Cézanne, disponíveis em *Teorias da arte moderna*, páginas 13 – 20, citado nas referências bibliográficas).

⁹¹ O objeto em questão até poderia ser considerado escultura, mas não Futurista, uma vez que não se reservou exclusivamente às regras desta linguagem artística.

⁹² E quando o artista altera ou rompe definitivamente com as regras de uma tradição artística, ele passa a construir uma nova linguagem que, por sua vez, se sustentará em outras regras.

tênis é um jogo e também tem regras” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 68). Ora, não seria por conta disso que, apesar das semelhanças, ainda assim é possível notar algumas características peculiares nas obras de artistas pertencentes a uma mesma linguagem artística? Embora Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini sejam todos artistas do Futurismo, ou seja, artistas que praticamente fazem uso das mesmas regras no instante de criação, as obras de cada um deles são dotadas de uma identidade que lhes é própria. Neste caso, as regras servem de orientação ao estabelecer um limite que não é precisamente delimitado; deixando sempre algum espaço em aberto.

Regras são ainda elementos fundamentais quando se trata de dissolver questões relativas à concepção do significado das obras de arte como resultado da expressão dos sentimentos daqueles que a criaram⁹³. Em suma, o problema faz parte de uma visão equivocada a respeito da gramática de nossas sensações internas (a qual Wittgenstein chama de teoria da linguagem privada), pois pressupõe que o significado de termos como dor e raiva resulta da experiência própria de cada indivíduo. Essa visão se sustenta numa analogia gramatical enganadora, principalmente por conceber que o sentido das palavras correspondentes às emoções é determinado pelos objetos que nomeiam. Deste modo, a palavra ódio designaria um objeto interno, e a compreensão de seu significado – consequência da definição ostensiva – dependeria do acesso a tal objeto. Sendo assim, somente o sujeito que vivencia a sensação é capaz de saber realmente qual objeto a palavra nomeia. Porém, quando se trata da gramática das sensações, ou seja, do jogo de linguagem dos estados internos, o objeto é irrelevante, uma vez que o que importa não é o objeto em si, mas sim o uso que fazemos das palavras correspondentes às sensações; e “isto significa: quando se constrói a gramática da expressão da sensação segundo o modelo de ‘objeto e designação’, então o objeto cai fora de consideração, como irrelevante” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 293). Neste caso, o significado da palavra não corresponde a um suposto objeto interno, e não pode ser tomado como critério de significação.

Por outro lado e, particularmente no que se refere à arte, o solipsismo estético pressupõe como relevante o objeto interno (entendido aqui como

⁹³ Deparamo-nos aqui com o solipsismo estético, ou seja, com a teoria que afirma que o significado de uma obra de arte é, em última análise, privado, pois deriva da mente do artista, e, portanto, ontologicamente além do nosso alcance (cf. HAGBERG, 1998, p. 135). O solipsismo deu forma às teorias estéticas de autores como Ducasse, Collingwood, Langer, entre outros.

sensação ou sentimento), ao propor que este determina o significado artístico. Destarte, a teoria solipsista diz respeito apenas quando o artista imprime ou diz imprimir um dado sentimento em sua obra. Entretanto, tendo como base a concepção de linguagem na qual o objeto interno é tomado como critério de significado, o solipsismo estético concebe que é impossível determinar qual é o conteúdo emotivo de uma obra de arte porque este tem origem na mente do artista e que, por conta disso, é algo inviolavelmente privado. Por conseguinte, a teoria proposta pelo solipsismo estético supõe que não é possível compreender exatamente obras de arte que estão envoltas em predicados emotivos. Equivocadamente, teríamos então “[...] que somente o artista, como único possuidor do objeto interno, sabe com certeza o que a contingente associação da obra emocional é” (HAGBERG, 1998, p. 126)⁹⁴. De modo geral, o problema reside em acreditar que, em essência, obras de arte servem como veículos expressivos externos de estados emocionais internos; razão pela qual seriam ininteligíveis⁹⁵.

O empecilho gerado pelo solipsismo estético acerca da compreensão do significado artístico pode ser desfeito com os mesmos argumentos com os quais Wittgenstein desmistifica a possibilidade de uma linguagem privada. Ora, de um ponto de vista wittgensteiniano, a arte também não poderia ser considerada como fruto de uma linguagem privada, mesmo quando seus produtos exprimem sensações ou sentimentos oriundos da experiência de seus autores.

Wittgenstein revela-se contrário a noção de que palavras correspondentes às emoções obtém sentido através da alusão proporcionada pela experiência privada, ou seja, de que tais palavras servem de signos aos objetos internos que elas representam. De acordo com isso, o filósofo defende que aquilo que sentimos em nós mesmos (nossos estados internos) não pode ser fundamento último de significação, pois existem regras de uso até para a expressão de nossas

⁹⁴ Tradução nossa.

⁹⁵ Nessas circunstâncias, o solipsismo estético identifica um paradoxo na expressão artística, a saber: obras de arte são objetos físicos, enquanto seu significado seria de outra categoria (objeto ou entidade mental). O impasse dá-se no fato de que as emoções são privadas, isto é, fenomenologicamente objetos internos que estão fora do alcance dos outros, já que não pertencem ao mundo observável. Em certo sentido, as emoções são segredos inviolavelmente mantidos por ontologia. Em contra partida, obras de arte são objetos físicos localizados no mundo externo e, portanto, passíveis de serem percebidos. Consequentemente, a expressão artística seria nada menos do que o processo aparentemente impossível da fusão entre emoção e obra. É assim que Hagberg (1998, p. 120) sucintamente descreve o paradoxo que o solipsismo estético traz a tona.

sensações⁹⁶. O sentido de uma palavra deve estar previamente determinado no âmbito público - e nas práticas que lhes são próprias - antes de ser identificada e significada pela experiência particular do indivíduo. A definição de qualquer estado interno requer, como critério de significação, a coerência de uma comparação que só pode ser dada pela linguagem pública, onde existe a possibilidade de correção.

Conforme Wittgenstein (*IF* - § 258) incita-nos a imaginar, pensemos num sujeito que estabelece um “S” como sinal para uma determinada sensação. O sujeito anota em seu diário este signo toda vez que a sensação surge em sua mente. Por outro lado, quando ele determina o signo, atribuindo-lhe um significado, também está a imprimir uma conexão entre o signo e a sensação. Por conseguinte, deverá recordar-se futuramente o que este representa. Todavia, sem critérios de correção – que para Wittgenstein são sempre públicos - o sujeito não é capaz de identificar precisamente qual sensação interna o signo representa, podendo então confundir-se quanto ao seu sentido. Ora, se tal sujeito não consegue identificar ou não pode ter certeza das conexões as quais já foram definidas, então o significado do signo “S” não pode ser determinado em qualquer caso de sua aplicação, o que quer dizer que ele não pode ser definido em absoluto; destruindo assim a própria concepção de linguagem. Neste caso o linguista privado, no interior estrito do confinamento de seu estado interno, seria incapaz de confirmar sua sensação e, em decorrência disso, inviabilizaria a inteligibilidade de sua linguagem privada. Não havendo nenhuma possibilidade de verificação, tampouco haverá sentido linguístico.

Em síntese, é desta maneira que Wittgenstein desmantela a possibilidade de uma linguagem privada, pois, no que tange ao nosso sujeito, “quando se diz: ‘Ele deu um nome à sensação’, esquece-se o fato de que já deve haver muita coisa preparada na linguagem, para que o simples denominar tenha significação” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 257); ou seja, o sujeito em questão já é, ao mesmo tempo, portador e praticante de uma linguagem pública.

Tais observações esclarecem os motivos pelos quais - de um ponto de vista wittgensteiniano - o solipsismo estético incorre num erro ao proferir que obras em que os artistas expressam sentimentos são incompreensíveis por serem objetos físicos cujo princípio significativo origina-se na esfera inacessível da privacidade de

⁹⁶ Certos tipos de expressões dão ideia de significado subjetivo que parecem estar isentas de qualquer regra. Contudo, termos psicológicos como dor, tristeza, raiva, entre outros, são de caráter intersubjetivo; obtendo sentido no interior do acordo linguístico que se encontra envolto em regras.

seus idealizadores. Nesta perspectiva, quando um artista menciona ter elaborado sua obra a partir de uma sensação privada (raiva, por exemplo), o significado desta não deixa de ser totalmente compreensível para um observador porque este dispõe tão somente do objeto físico; estando incapacitado de penetrar na mente do artista para constatar precisamente que objeto a sensação nomeia, posto que “sensação é, na verdade, uma palavra de nossa linguagem geral e não de uma linguagem inteligível apenas para mim. O uso desta palavra exige, pois, uma justificação que todos compreendem” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 261)⁹⁷. Por conseguinte, a compreensão de obras de arte que expressam sentimentos é algo evidente⁹⁸, dado que, por exemplo, “a raiva de Picasso é [...] perfeitamente visível em *Guernica*, e seria profundamente equivocado negar esse fato estético [...]” (HAGBERG, 1998, p. 135)⁹⁹.

A possibilidade de significado na arte deve pertencer a uma linguagem pública. Sendo assim, a mesma não pode ser considerada como produto duma linguagem privada porque o artista já possui linguagem; e isto equivale a aceitar que ele elabora todo seu pensamento em termos de uma linguagem que é pública e compreensível não apenas para ele (cf. HAGBERG, 1998, p. 124). Logo, o ponto principal a ser destacado é perceber a diferença entre o artista que possui uma linguagem comumente partilhada em que possa se expressar, bem como atribuir significação para sua obra; daquele artista que, na falta de tal linguagem, não seria capaz de conferir qualquer sentido à obra. Na verdade, está é uma falsa concepção, pois todo artista possui linguagem.

Se a arte fosse algo análogo a uma linguagem privada, não poderíamos explicar de maneira satisfatória o desejo constante que sentimos em ver novamente determinadas obras (cf. HAGBERG, 1998, p. 134). No geral, por intermédio da concepção de linguagem que Wittgenstein sustenta, poder-se-ia asseverar que o artista está, em tudo, aparentado ao falante de uma linguagem; e que o significado de uma obra de arte deve estar publicamente acessível tanto quanto o significado de uma palavra.

⁹⁷ Então, seja qual for a sensação que o artista diz ter se baseado, a palavra correspondente não é compreensível apenas para ele, mas também para os outros.

⁹⁸ Aqui vale lembrar que “expressão e sentimento têm um significado valorativo e normativo que não poderíamos conceber se não fossem, de alguma forma, relacionados com algum campo de regras ou algum fundo social e cultural” (COMETTI, 2010, p. 68). Tradução nossa.

⁹⁹ Tradução nossa.

Sabe-se que, amiúde, obras de arte suscitam inúmeros tipos de discursos. Todavia, de acordo com cada obra em específico, tais discursos podem vir a ser adequados, enquanto outros inadequados. Sendo assim, um discurso pode auxiliar na compreensão do sentido da obra, ao passo que outro pode atrapalhar e nada contribuir. A apreciação estética que apreende o sentido da obra torna-se possível mediante o reconhecimento das regras que dão sustentação ao significado desta. Compreender uma obra de arte equivale a reconhecer as regras na medida em que “quem observa se coloca no plano daquele que diz, ainda que o faça para si mesmo, por conseguinte seguindo regras de uma linguagem [...]” (GIANNOTTI, 2005, p. 34), ou seja, não há como apreciar adequadamente uma obra sem se considerar o jogo de linguagem no qual ela se insere. E aqui temos que a pessoa ciente das regras necessárias à compreensão de uma obra de arte age distintamente daquela que não está a par das regras. De um ponto de vista wittgensteiniano, compreender arte implica reconhecer e jogar com as regras do jogo.

Por constituir-se num sistema linguístico, a obra de arte é um objeto arquitetado segundo regras. São estas que viabilizam seu significado. Conseqüentemente, quando entramos em contato com as regras aprendemos uma nova maneira de avaliar obras de arte. Nestas circunstâncias, a sensibilidade em matéria de arte não é algo inato, mas sim passível de desenvolvimento, pois aquele que aprende sobre arte se sujeita, de um modo ou de outro, a seguir regras “[...] assim como, em música, a pessoa recebe adestramento em harmonia e contraponto” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 19). Destarte, a compreensão estética exige certo tipo de experiência; experiência esta que demanda um longo contato com obras, bem como uma longa predisposição, pois a compreensão estética pressupõe, antes de qualquer coisa, vivência (*Erlebnis*)¹⁰⁰.

O aprendizado relativo à atividade de seguir regras acontece implicitamente, isto é, na própria prática de um jogo de linguagem. Lembre-se que existe uma série de critérios de correção para se assegurar ou não o correto seguimento da regra. Também é isso que acontece quando são emitidos determinados juízos estéticos. Pensemos então num sujeito que, ao observar uma obra de arte, afirme que ela possui um conteúdo crítico potente. Entretanto, poderíamos interpelá-lo através da seguinte pergunta: “a partir de que você profere

¹⁰⁰ O tema da vivência, ou mais especificamente, da vivência do significado será mais bem desenvolvido no terceiro capítulo.

este juízo?” Supondo que esteja correto, isto é, supondo que a obra pudesse mesmo ser percorrida significativamente sobre tal ponto de vista¹⁰¹, o sujeito poderia responder-nos que “neste caso, estaria fazendo um juízo acerca de algo que está de acordo com as regras no sentido. [...] Por outro lado, não tivesse eu aprendido as regras, [...] não estaria capacitado a fazer um juízo estético” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 20). Ora, o sujeito em questão é um conhecedor da obra, uma vez que segue as regras necessárias à sua compreensão e, portanto, estaria apto a ensinar algo acerca dela. Neste caso, quando aprendemos as regras, nossas considerações tornam-se mais apuradas, pois “a aprendizagem das regras modifica efetivamente nossos juízos” (WITTGENSTEIN, 1966, p. 20). Não obstante, aquele que se predispõe ao aprendizado em matéria de arte desenvolve uma sensibilidade para aquilo que poderia ser chamado de regras estéticas (cf. WITTGENSTEIN, 1966, p. 19), ou seja, regras que dão sentido às obras de arte.

Fica claro então que se não aprendemos as regras necessárias à compreensão de uma obra, não possuímos as ferramentas “certas” que nos permitem formular juízos satisfatórios, dado que “o conhecimento das regras não só muda alguma coisa na apreciação da arte (refina o juízo estético, o modo como se fala, etc), como possibilita a sua experiência [...]” (CRESPO, 2011, p. 293).

Voltando ao tema do belo, a noção de regras é ainda extremamente vantajosa, pois dissipa confusões que giram em torno da questão: “em que consiste a beleza de uma obra de arte?”. Ora, a sugestão seria a de que “para tentar responder a essa questão é preciso voltar a examinar problemas relativos aos processos de seguir regras [...]” (GIANNOTTI, 2005, p. 82). Todavia, não se objetiva construir uma teoria estética sobre o belo, pois não existe nenhuma regra universal que dê conta de exprimir categoricamente o que o belo é, mas tão somente intenta-se, mediante compreensão do jogo de linguagem, entrar em contato com o sistema linguístico para assim poder descrever como este funciona; e como em seu interior o belo encontra-se articulado. Sendo assim, a filosofia de Wittgenstein nos leva a conceber que a beleza de uma obra de arte encontra justificção num método de construção amparado em regras e critérios. Nesta perspectiva, chegamos à noção de que “dizer que algo é belo equivale a julgar e, por conseguinte, a pôr e a seguir regras” (GIANNOTTI, 2005, p. 83). Entretanto, vale conservar em mente que jogos

¹⁰¹ A constatação disso averiguar-se-ia em relação ao próprio discurso que a obra instaura; pelos propósitos do artista que a criou; etc.

de linguagem diferentes exigem regras e critérios diferentes para se afirmar que algo possui ou não beleza. Esta é uma das razões pela qual se poderia declarar que, “em vez de partir de um sistema teórico e deduzir que isto é belo, cabe tomar o caminho inverso e examinar a formação de regras apenas sugeridas no pulsar das obras presentes em suas singularidades” (GIANNOTTI, 2005, p. 46).

O importante numa investigação estética é reconhecer a existência de regras que orientam a apreciação ao mesmo tempo em que propicia o aperfeiçoamento do juízo. Esta observação esclarece os motivos pelos quais é possível distinguir aquelas pessoas que conhecem e sabem de arte, daquelas que estão destituídas dos conhecimentos necessários à compreensão estética. Para Wittgenstein, as primeiras são pessoas que dominam uma técnica (linguagem), pois agem de acordo com aquilo que as regras estabelecem, ou seja, elas possuem o discernimento adequado (cf. WITTGENSTEIN, 1966, p. 21). Mas, por outro lado, como identificar o sujeito capaz de articular juízos estéticos adequados? Neste caso, “a resposta encontra-se no comportamento expressivo característico – palavras que se dizem, expressões faciais e corporais – que a pessoa já sabe e expressa [...]” (CRESPO, 2011, p. 304). O que precisa ser levado em conta aqui é o fato de que o juízo estético deixa de corresponder tão somente a expressões do tipo “Isto é lindo”¹⁰². Não seria aceitável e muito menos conveniente qualificar como apreciador musical o indivíduo que, ao ouvir uma peça demasiado reputada, de pronto venha a proferir “Magnífico!”, sem, contudo, poder ir além desta exclamação.

Que um indivíduo seja caracterizado como sendo conhecedor de uma linguagem artística não se justifica apenas por suas afirmações, mas sim pela maneira como utiliza os critérios que lhe proporcionam citar a expressão correta. Com efeito, “o fato de ele ser um apreciador não é indicado pelas interjeições que usa, mas pelo modo como escolhe, seleciona, etc” (CRESPO, 2011, p. 291).

Para encerrar este tópico, poder-se-ia afirmar que o apreciador - em sua condição - falará de todo diferente daquele que não o é, dado que o conhecimento estético está intimamente conectado a certos tipos de comportamentos; mas não qualquer um. Por conseguinte, “a compreensão da arte

¹⁰² De acordo com Wittgenstein (1966, p. 21), “pessoa que tenha discernimento não quer dizer uma pessoa que exclame ‘Maravilhoso!’ diante de certas coisas”. O discernimento estético não se limita apenas ao deleite, mas envolve outras instâncias como, por exemplo, comportamentos ou expressões que não causem qualquer desconforto. Sendo assim, exclamar “Esplêndido!” pode, muitas vezes, não ser considerado como um discernimento que evidencia o efetivo conhecimento acerca do objeto em questão.

surge, assim, ligada a um conjunto de comportamentos característicos que expressam essa mesma compreensão e resulta de um conhecimento das regras estéticas [...]” (CRESPO, 2011, p. 292). Certamente só se poderá falar em compreensão enquanto levar-se em consideração os mecanismos necessários para tal. Estes mecanismos são, por sua vez, as regras. Então, no que diz respeito particularmente à estética, há que se desenvolver o sentido da regra, isto é, há que se aprender a usá-la e, em decorrência disso, a segui-la.

2.5 A NOÇÃO WITTGENSTEINIANA DE SEMELHANÇA DE FAMÍLIA COMO ESTRATÉGIA PARA SE PENSAR O CONCEITO DE ARTE

Este capítulo não poderia ser encerrado antes de apresentada a contribuição que a ideia de semelhança de família traz ao tema da arte. Sem sombra de dúvida, esta é uma das concepções de Wittgenstein que mais auxiliam na compreensão do conceito de arte; sobre tudo quando surgem questões do tipo: “o que é arte?”.

É sabido que Wittgenstein propôs nas *Investigações Filosóficas* uma nova maneira de se entender como os conceitos, a despeito de muitas vezes não serem elementos linguísticos passíveis de definição total, isto é, exata, ainda assim são dotados de significado, pois desempenham um papel fundamental em nossa linguagem. Ora, essa é justamente a concepção derradeira a que chega Wittgenstein mediante sua noção de semelhança de família. Por isso, imagina-se que esta pode ser igualmente útil ao entendimento do conceito de arte; ponto de interesse principal deste texto.

Em termos gerais, faz-se aqui uma pequena apropriação desta noção como estratégia para se interpretar o conceito de arte; conceito este que em sua amplidão incorpora uma série de objetos, manifestações e atividades que, de certa forma, podem ser semelhantes e também dessemelhantes entre si. Todavia, por mais distintas que possam ser essas atividades, todas são classificadas com o termo arte. A proposta então é defender a ideia de que não há possibilidade de se definir este conceito por intermédio de uma explicação que seja única, ou melhor, exclusivista, e que uma maneira adequada de interpretá-lo seria então por via da noção wittgensteiniana de semelhança de família.

Tal como já se articulou e se elucidou no primeiro capítulo (tópico 1.3), os conceitos não são compreendidos satisfatoriamente apenas quando encontrado – via uma investigação analítica rigorosa - o suposto elemento comum presente em tudo aquilo que é classificado e incorporado a um determinado conceito. Por exemplo, se isso fosse realmente admissível, teríamos de aceitar que a correta aplicação do conceito de arte só seria identificada como tal a partir do momento em que se atribuísse uma definição analítica para ele, ou seja, atingir-se-ia a completa definição e compreensão apenas quando esse conceito fosse analisado em todas as suas partes essenciais e particulares, enquanto qualquer outra forma de definição e explicação que não comporte essas exigências teria que ser rejeitada e considerada inútil - pelo menos do ponto de vista da concepção ortodoxa de definição conceitual.

Todavia, a noção de semelhança de família combate este tipo de visão sugerindo que essa propriedade comum não precisa necessariamente estar presente, nem perpassar todas as coisas associadas ao conceito. Há exemplo disso na filosofia tardia de Wittgenstein, uma vez que o próprio filósofo, nas *Investigações Filosóficas*, ao invés de definir ou mesmo estabelecer precisamente o que é linguagem, isto é, ao invés de definir claramente o conceito de linguagem, prefere mostrar a inviabilidade e, por conseguinte, a desnecessidade disso ao afirmar que a linguagem está incorporada por várias e diferentes espécies de jogos de linguagem; razão pela qual não pode ser suficientemente explicada por um modelo teórico, generalizador e essencialista. Nesta perspectiva, o que Wittgenstein efetivamente faz é uma analogia entre linguagem e jogo, e defende que o conceito de linguagem é um conceito - assim como tantos outros - que deve ser explicado por semelhança de família, dado que não possui uma propriedade comum¹⁰³.

Como definir, por exemplo, o conceito de arte a partir de uma possível propriedade comum que percorra tudo aquilo que conhecemos como tal? É este o maior desafio. Aliás, desafio aparentemente dispensável, uma vez que existem várias e distintas atividades ou manifestações que são nomeadas com a palavra-conceito arte. Sem alongar demasiadamente esse tema, se pensarmos apenas no caso das artes plásticas, para quantas atividades diferentes é atribuído o conceito de arte? Pensemos, por exemplo, nas várias vanguardas da pintura

¹⁰³ Nesse sentido, cabe mencionar que “[...] Wittgenstein diz que a linguagem não tem uma essência no sentido platônico” (RAMME, 2009, p. 204) do termo.

figurativa, tais como a expressionista, a fauvista e a cubista. Elas podem ser, em determinados aspectos, aparentadas, mas não são idênticas, embora todas sejam exemplos daquilo que chamamos de arte. E as semelhanças que essas vanguardas partilham são relativamente fáceis de serem notadas. A própria ideia de pintura figurativa, ou melhor, de pintura que remete a objetos ou fatos da realidade já é indicio de semelhança. Não obstante, se passarmos para a classe das pinturas abstratas (também identificadas como arte), é mais evidente encontrar traços semelhantes entre as pinturas de Kandinsky com as de Jackson Pollock (embora eles não fizessem parte da mesma vertente artística), do que com o tipo de pintura das vanguardas citadas. Se comparada uma com a outra, as semelhanças entre pintura figurativa e abstrata vão se esvaindo, exceto talvez a ideia de que, tanto esta quanto aquela - cada uma a sua maneira -, dividem a semelhança de fazerem uso de formas e cores num espaço bidimensional. Por outro lado, esse fato não pode, por si só, ser assinalado como a essência destas formas de pintura, haja vista que a utilização das formas e das cores que aí se faz é, neste caso, significativamente diferente.

Evidentemente, o conceito de arte não se resume tão só às artes plásticas, mas é aplicado, dentre outras, à música, ao teatro e à dança. Por conseguinte, seria muito proveitoso pensar as manifestações artísticas como espécies de jogos de linguagens que, no interior de seus próprios domínios, articulam regras características à produção de significado de seus componentes específicos.

Haveria, então, algo comum e único a todos esses jogos artísticos? Tudo indica que não. É claro que Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas* se aproveita da imagem do jogo para introduzir – via jogos de linguagem - sua concepção de linguagem, e também sua noção de semelhança de família; mas cabe aqui fazer uma analogia do conceito de jogos de linguagem com o de arte. Portanto, uma vez explicado o conceito de jogo mediante semelhanças¹⁰⁴, podemos compreender o conceito de arte da mesma maneira.

A esse respeito, tanto os jogos quanto as atividades e os objetos classificados como arte estariam isentos de um único traço comum. Veja-se, por exemplo, a quantidade e a diversidade de categorias que existe entorno dos jogos:

¹⁰⁴ Conforme esclarece o parágrafo 66 das *Investigações Filosóficas* já citado em parte nesta dissertação.

jogos de bola, jogos de carta, jogos individuais, jogos coletivos, jogos competitivos, etc. Consequentemente, em diferentes categorias de jogos pode-se facilmente notar que certas semelhanças emergem, enquanto outras se dissipam. Logo, ao se olhar atentamente para vários jogos, ver-se-á, inevitavelmente, a ausência de um elemento que viesse a ser considerado como a essência ou elemento comum de todos os jogos.

Embora Wittgenstein esteja - no contexto das *Investigações Filosóficas* - citando o conceito de jogo para propor sua noção de semelhança de família, isso pode ser justaposto também ao conceito de arte, já que a variedade de coisas as quais chamamos de arte inviabiliza a pretensa definição analítica deste conceito, uma vez que a propriedade comum não pode ser ali localizada. “Deste modo [...], o caráter extremamente expansivo e instável da arte torna sua definição logicamente impossível” (RAMME, 2009, p. 199). Evidentemente, o conceito de arte - assim como tantos outros - não comporta uma definição essencialista e unívoca, já que coisas diversas a ele se vinculam. Neste caso em particular, seria estranho formular uma definição para este conceito, e “é mesmo um erro tentar fazê-lo, não por que não existam fronteiras, mas porque estas não podem ser estabelecidas pelos métodos usuais” (DANTO, 2005, p. 103), ou seja, devido ao fato do conceito de arte ser um conceito aberto, ele não pode ser precisamente definido por uma explicação que, sozinha, transcorra toda sua extensão. Sendo assim, seria bastante oportuno interpretar o conceito de arte como um conceito que incorpora objetos que muitas vezes não apresentam uma única característica comum. O que haveria em comum - só para citar um exemplo paradigmático - entre a pintura *Os comedores de batata*, de Vincent van Gogh, e a obra de Andy Warhol intitulada *Brillo Box*, afora o fato de que, para ambas, atribuímos o conceito de arte e, sobretudo, de artes plásticas?

Segundo Noeli Ramme, Moris Weitz foi um dos primeiros filósofos analíticos a tratar, já na década de 50, da definição do conceito de arte. A noção wittgensteiniana de semelhança de família parece exercer certa influência nas observações que faz sobre esse tema, uma vez que,

além de considerar a pluralidade de formas artísticas que compõe a história da arte ocidental, Weitz parte também da consideração da existência de inúmeras definições mutuamente excludentes do conceito “arte” – organicismo, voluntarismo, forma significativa, emocionalismo, intelectualismo, formalismo – que podem ser encontradas nos textos dos filósofos, de Platão até hoje, para afirmar finalmente que nenhuma delas foi bem sucedida ao tentar capturar a essência da arte. (RAMME, 2009, p. 198).

Ora, poderíamos, para todas as definições levantadas e criticadas por Weitz, apontar contraexemplos que mostrariam a insuficiência de tais definições. Neste caso, os contraexemplos seriam qualquer tipo de obra de arte que não se adequaria às definições conceituais elencadas acima. Toda definição do conceito de arte só poderia ser então temporária até o momento em que outras obras viessem a ultrapassar os limites estabelecidos pela definição.

Tal como faz crer a noção wittgensteiniana de semelhança de família, nenhuma espécie de generalização é totalmente passível de se converter numa fórmula genérica – algo como um denominador comum – que exemplifique todas as propriedades necessárias e suficientes à definição precisa do conceito de arte. As definições que se pretendem categóricas acerca do conceito que aqui se está analisando parecem insuficientes ou, no máximo, restritas e localizadas. Por exemplo, pode-se sustentar que a pintura impressionista é caracterizada por um tipo particular de pintura ao ar livre (*en plein air*), mas não que toda pintura ao ar livre seja especificamente impressionista. Portanto, impressionista não é uma definição ou qualidade aplicada a qualquer pintura realizada ao ar livre. Tão pouco se diz que a pintura impressionista é definida apenas por ser realizada ao ar livre. Ora, o que vai determinar se uma pintura é ou não impressionista são certos critérios que dizem respeito às regras estabelecidas no interior do jogo que constitui toda linguagem do impressionismo, e não somente este dado singular.

Pode até parecer que certas definições expliquem essencialmente o conceito de arte, tais como, “a arte é um produto humano”, ou, “a arte é um objeto feito pelas mãos do homem”. Essas aparentes definições até podem, em alguns casos, serem verdadeiras, mas, por outro lado, é fundamental conservar em mente que são antes características, e não se deve concluir daí que são definições analíticas, essenciais e definitivas a respeito deste conceito, posto que nem toda atividade humana resulte em uma obra arte, da mesma forma que nem tudo o que é produzido pelas mãos do homem acabe realmente se convertendo num objeto

artístico. Estes são exemplos empregados para mostrar que qualquer definição sugerida concorda apenas em parte com o uso real do conceito de arte. Neste caso, dizer que a arte é um produto humano, ou que é feita pelas mãos do homem, pode apenas ser um recurso empregado para auxiliar na compreensão do conceito de arte; mas não é a essência deste.

Temos então que o conceito de arte não é caracterizado por um traço especificamente único e essencial. Ele é unido por uma rede de semelhanças que se sobrepõem e se entrecruzam da mesma forma como em uma família, onde algumas semelhanças, como por exemplo, a cor dos olhos, o tipo de cabelo, o temperamento, dentre outras, podem ser compartilhadas. Os membros familiares são aparentados em determinados aspectos, sem serem, contudo, idênticos. Destarte, “o que sustenta o conceito, conferindo-lhe sua unidade, não é um ‘fio único’ que percorre todos os casos, mas, por assim dizer, uma sobreposição de diferentes fibras, como em uma corda” (GLOCK, 1998, p. 325). E a consistência da corda não reside no fato dela conter apenas um fio robusto, mas na qualidade de possuir inúmeras fibras flexíveis (cf. WITTGENSTEIN, *IF* - § 67). Portanto, os conceitos empíricos descritivos – como o de arte - não podem ser rigidamente definidos, uma vez que as coisas que se ligam a eles são maleáveis.

Wittgenstein afirma que a definição de um determinado conceito não comporta apenas um único e exclusivo sentido, dado que, “muitas vezes, emerge um uso de uma palavra que parece não ser compatível com o conceito que outros usos nos levariam a conceber” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 52). Ora, nesta perspectiva, poder-se-ia dizer que o conceito de arte é um conceito aberto e que, devido a isso, sua condição de aplicação se altera com frequência. Portanto, a definição de um conceito vincula diversos sentidos, dependendo de cada caso em particular. Por exemplo, para se definir o conceito de arte, cabe descrever diferentes espécies de manifestações artísticas, pois, deste modo, percebe-se que coisas semelhantes e dessemelhantes são classificadas com o mesmo conceito. Não há uma definição essencial e analítica sobre esse conceito, dado que o que existe é uma série de objetos e atividades que assim são chamadas. Estas, por sua vez, formam uma gama complexa onde se notam certas relações. Contudo, é possível reconhecer o que o conceito de arte pode significar sem que tenhamos claramente em mãos uma definição exata dele.

Como levar então alguém a compreender o conceito de arte? Aqui, Wittgenstein novamente não deixa dúvidas ao dizer que é necessário apenas descrever exemplos de manifestações artísticas (cf. WITTGENSTEIN, *IF* - § 69). Sabemos o que o conceito de arte pode representar por estarmos, em determinado grau, familiarizados com a arte¹⁰⁵, e não porque temos, para tal, a necessidade de aplicar uma definição que parece inexistir. Todavia, se um sujeito dá dois ou três exemplos do que é arte, isso não quer dizer que ele domine a totalidade do conceito. Mas quem está realmente habilitado para dominá-lo na íntegra? Contudo, não dominá-lo na íntegra não é problema algum, dado que, “assim como eu posso me referir a uma pessoa usando seu nome sem conhecê-la completamente, eu posso usar um conceito sem conhecer todas as suas especificidades” (RAMME, 2009, p. 206).

Portanto, o conceito de arte não é um conceito que se explica mediante teoria, mas um conceito que se esclarece através de exemplos, uma vez que, para isso “dão-se exemplos e quer-se que eles sejam compreendidos num certo sentido” (WITTGENSTEIN, *IF* - § 71). Nestes termos, vale dizer que Wittgenstein não formula teorias, pois, segundo suas próprias palavras, “o que invento são novas comparações” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 36); comparações que objetivam a clarificação de ideias e pensamentos. Percebe-se assim que, “para Wittgenstein, a complexidade e a não redução à essência unilateral é o caminho para o esclarecimento conceitual. Redução a um modelo simplificado, pelo contrário, produz apenas a ilusão de esclarecimento sob a forma de encarceramento conceitual” (HAGBERG, 2007)¹⁰⁶. Deste modo, a busca por uma explicação que, mediante uma única definição, determine precisamente o conceito de arte é, ao que tudo indica, algo desnecessário e um caminho que nos leva a não elucidação conceitual, pois, sobre a influência de modelos explicativos que buscam o essencialismo, é fácil falsear uma teoria geral a respeito do conceito de arte. De acordo com Danto (2005, p. 104), “os filósofos não olharam bem de perto os objetos que visavam e supuseram *a priori* que o conjunto das obras de arte constitui uma espécie, como a das zebras, um conjunto logicamente homogêneo de objetos cujo princípio de homogeneidade deveríamos descobrir”. A pergunta então seria: levando

¹⁰⁵ Isso dependerá do papel que a arte desempenha no modo de vida de cada pessoa. E no que diz respeito ao conceito de arte, poderíamos acrescentar que “nossa compreensão do conceito é ampliada quanto mais perspicua for a nossa visão” (RAMME, 2009, p. 204).

¹⁰⁶ Tradução nossa.

em consideração a história da arte, existe essa suposta homogeneidade entre as obras que foram criadas ao longo dos tempos? A resposta mais provável é: não; de fato é bem possível que não exista.

Em todo caso, uma objeção pode aqui ser levantada, a saber: um conceito - como o de arte -, ao ser compreendido e definido por semelhança, não seria, em decorrência disso, impreciso? Wittgenstein rebate essa objeção usando o conceito de jogo. Porém, a explicação que o filósofo dá também pode, igualmente, ser aplicada ao conceito de arte, pois, em suma, sustenta que o que realmente precisamos e usamos em nossa linguagem corriqueira são conceitos com contornos imprecisos¹⁰⁷.

Mediante essa colocação, Wittgenstein nos faz entender que um conceito imprecisamente definido não corresponde, necessariamente, um conceito inútil e incompreensível. Quando um conceito engloba coisas diversas - tal como o conceito de arte - fica verdadeiramente difícil, senão impossível, defini-lo com exatidão precisa. Por fim, parece que, sobre esse ponto, Danto (2005, p. 104), em sua *A Transfiguração do Lugar-comum*, corrobora com esse raciocínio ao dizer que “não é possível por causa do tipo de conceito com que estamos lidando, um conceito que exclui a possibilidade de haver um critério para as obras de arte e conseqüentemente exclui a existência de um conjunto de condições necessárias e suficientes para determinar-lhes a natureza”. É nesse panorama que a noção wittgensteiniana de semelhança de família se transforma numa estratégia válida e significativa para se pensar e se considerar um conceito complexo como é, especificamente, o conceito de arte. Também é nessa perspectiva que a filosofia de Wittgenstein, mesmo nunca tendo se ocupado efetivamente deste tema, converte-se num instrumento de investigação imprescindível sobre certas questões concernentes à arte.

¹⁰⁷ Conforme profere o parágrafo 71 das *Investigações Filosóficas* já citado em parte nesta dissertação.

CAPÍTULO III

VER COMO: CHAVE PARA A COMPREENSÃO DA APRECIÇÃO ESTÉTICA NO PENSAMENTO DE WITTGENSTEIN

3.1 PERCEPÇÃO E REVELAÇÃO DE ASPECTOS NAS *INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS*

A chave para a compreensão daquilo que, na filosofia de Wittgenstein representa a experiência estética, está relacionada ao tema da percepção e revelação de aspectos tanto quanto com os conceitos de jogos de linguagem, formas de vida, seguir regras e semelhança de família que foram explorados no decorrer dos capítulos anteriores. Todavia, a importância deste tema encontra parecer nos domínios da arte pelo fato de sublinhar de forma perspicaz “[...] a diferença categórica de ambos os ‘objetos’ do ver” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 177)¹⁰⁸; cuja diferença, não obstante, assume papel significativo e determinante nas várias relações que desenvolvemos em contato com as diversas categorias de obras de arte.

Nas *Investigações Filosóficas*, esse tema aparece na passagem XI da segunda parte¹⁰⁹ e se refere a certos fenômenos perceptuais dos quais se podem citar: notar um aspecto (*Bemerken des aspekts*), revelação de um aspecto (*Aufleuchten eines aspekts*), mudança de aspecto (*Aspektwechsel*), dentre outros. A princípio, o presente tópico tratará dos conceitos de percepção e revelação de aspectos e, nos demais, dos conceitos de cegueira para aspectos, ver como, vivência de significado e - completando o texto desta dissertação - como eles podem ser esclarecedores acerca da apreciação estética.

Para nosso filósofo o tema concernente à percepção e revelação de aspectos é relevante, sobretudo, porque “[...] nos fazem pensar em problemas relativos ao conceito de visão” (WITTGENSTEIN, apud GLOCK, 1998, p. 51). Por outro lado, é fundamental salientar que, em Wittgenstein, o tema da percepção e revelação de aspectos não se limita puramente ao tema da percepção enquanto instância sensorial; mas se encontra situado entre as esferas dos conceitos de visão

¹⁰⁸ Seria muito oportuno destacar que, no que diz respeito à estética, tanto percepção quanto revelação de aspectos são conceitos wittgensteinianos que também envolvem outros sentidos; e não somente a visão.

¹⁰⁹ Doravante apenas passagem XI.

enquanto estado fisiológico de ver -, de pensamento e interpretação¹¹⁰. Sendo assim, o tema da percepção de aspectos se conecta aos conceitos de pensamento e interpretação quando o que é visto é percebido ora como uma coisa, ora como outra sem, contudo, se modificar. É o caso, por exemplo, da famosa figura lebre-pato. Tal figura (híbrida) pode vir a ser visualizada num instante como lebre, e como pato noutro; embora permaneça a mesma o tempo todo. Em todo caso, só é capaz de perceber o aspecto lebre-pato o sujeito que, de algum modo, está familiarizado com esses animais, ou então com as formas de suas figuras, pois, como afirma Wittgenstein (1999, p. 189), “somente vê os aspectos L e P quem conhece as formas daqueles dois animais”. Aquele que conhece apenas a figura ou o animal lebre só pode ser capaz de reconhecer o aspecto lebre na figura, enquanto o aspecto pato passa despercebido, uma vez que tanto o animal pato, bem como sua figura é, neste caso, inteiramente desconhecido. Cabe ressaltar ainda que nas *Investigações* Wittgenstein também se utiliza de outras imagens para tratar do mesmo problema, tais como, por exemplo, a figura da dupla cruz. Todavia, há que se elucidar, desde já, que em casos como estes (nos quais a imagem parece se transformar), nossa atenção não considera apenas as propriedades físicas da figura percebida.

O foco de Wittgenstein nessa discussão está relacionado à situação em que a imagem vista não se altera, mas, contudo, é “vista” diferente. Essa situação pode estar ligada a figuras híbridas (como a figura da lebre-pato, da dupla cruz, etc), figuras comuns e qualquer objeto que possa ser percebido ora de uma maneira, ora de outra. O próprio filósofo nomeia tal experiência quando profere: “chamo esta experiência de ‘notar um aspecto’” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 177).

Para Wittgenstein, o importante nesse tipo de experiência é tomar conhecimento da existência de uma diferença considerável entre o ver – no sentido fisiológico ou sensitivo do termo -, e o ver que percebe/nota um determinado aspecto. Aquilo que é necessário pontuar, entretanto, é que “Wittgenstein está contrastando dois tipos diferentes de consciência que podem acompanhar nossa

¹¹⁰ É preciso conservar em mente que os conceitos wittgensteinianos de percepção e revelação de aspectos se conectam ao conceito de visão quando, evidentemente, se trata da relação deles com as imagens. Mas, assim como foi afirmado na nota 108, percepção e revelação de aspectos estendem-se a outros sentidos. Portanto, os conceitos de percepção e revelação de aspectos se conectam, por exemplo, ao conceito de audição quando se trata da experiência com sons e músicas. Nesta perspectiva, ao ser utilizada a relação entre os conceitos wittgensteinianos de percepção e revelação de aspectos sobre o ponto de vista do conceito de visão, não se pretende limitá-lo. Tal relação é mencionada aqui apenas pelo fato de Wittgenstein tratar especificamente dela nas *Investigações Filosóficas*.

relação normal com as coisas [...]” (KREBS, 2003, p. 267)¹¹¹, e que, portanto, ele se dispõe a elaborar uma consideração que nos auxilia a entender melhor as circunstâncias conceituais envoltas em nossos “diferentes modos de percepção”. Logo, a distinção entre o ver, em sua dimensão puramente fisiológica, e a percepção de um aspecto, representam duas possibilidades a que estamos sujeitos em várias ocasiões, ou seja, são “[...] dois polos inevitáveis na dinâmica natural de nossa vida [...]” (KREBS, 2003, p. 268)¹¹². Porém, a percepção de um aspecto não é algo inerente a toda experiência perceptiva, pois certos aspectos que poderiam ser contemplados podem passar totalmente despercebidos aos nossos sentidos. Não obstante, a percepção de um aspecto é mais o resultado de um exercício imaginativo do que uma causa necessária.

Numa parte da passagem XI, Wittgenstein explora essa experiência citando o exemplo da lustração de um cubo que é usada para representar coisas distintas. Cada texto que a figura do cubo acompanha é diferente, enquanto ela mesma permanece inalterada. Na medida em que a figura não se altera, a passagem de um texto para o outro, no entanto, faz com que algo se modifique; justificando a concepção segundo a qual “quem procura numa figura (1) uma outra figura (2), e a encontra, vê (1), por isso, de um modo novo” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 182). É a percepção do aspecto proporcionada pela interpretação da figura que propicia “outra visão” sobre a mesma figura. “Portanto, nós a interpretamos e a vemos como a *interpretamos*” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 178); isto é, ora como uma determinada coisa, ora como outra, dependendo daquilo que a figura deverá representar.

Em certo sentido, a experiência da percepção de aspecto está conectada a experiência de significado dado que não se situa apenas no nível do experimentar uma sensação - por exemplo, visual -, mas diferencia-se da maneira habitual, isto é, genuinamente fisiológica de perceber os objetos. Na percepção de um aspecto, a experiência amplia-se ao estabelecer outros vínculos com aquilo que se experimenta e isso acaba possibilitando a descoberta, bem como a vivência de novos significados a respeito do objeto. Por conseguinte, notar um determinado aspecto exige uma capacidade que, a despeito de não suplantar a percepção sensível, vai além dela ao solicitar outras conexões, tais como a imaginação. Sendo

¹¹¹ Tradução nossa.

¹¹² Tradução nossa.

assim, vale ressaltar, “é através da relação entre pensar, imaginar e querer que o aspecto é percebido” (CRESPO, 2011, p. 263). Nesta perspectiva, poder-se-ia dizer que em Wittgenstein o tema referente à percepção de aspectos pode ser tomado como uma extensão do conceito de percepção, ou como um sentido modificado do conceito de ver. Por outro lado, tal consideração nos faz pensar que a experiência de perceber aspectos pressupõe uma atividade que resulta no exercício de dominar uma técnica. E a técnica exerce aqui papel essencial, pois “[...] é a técnica correcta que possibilita uma certa experiência” (CRESPO, 2011, p. 320); razão pela qual a percepção de um aspecto pressupõe um exercício imaginativo; como fora anunciado a pouco.

Em outra parte da passagem XI, Wittgenstein destaca a relação entre percepção de um aspecto e imaginação ao descrever a atividade inventiva e lúdica de uma criança. Para esta, uma simples caixa pode vir a se tornar uma casa, ou seja, ela cria, a partir da estrutura do objeto (caixa), uma representação que, modificada por intermédio de sua imaginação, faz com que ela perceba a caixa como casa¹¹³. Tem-se aqui a percepção de um aspecto sobre um objeto que pode ou não ser fisicamente modificado¹¹⁴. Todavia, o que interessa é: “e a criança vê a caixa como casa? ‘Ela esquece inteiramente que é uma caixa; para ela é de fato uma casa’. (Há determinados indícios disso.) Não seria então correto dizer também que ela vê como casa?” (WITTGENSTEIN, 1999, p.188). A criança vê a caixa como casa na medida em que a interpreta e a considera como tal, ou, mais especificamente, quando faz uso de sua imaginação para essa finalidade. Ela pode também ser capaz de levar outra pessoa a perceber o aspecto, isto é, perceber as relações que foram estabelecidas em relação à caixa que se transformou em casa. Ora, novamente a imaginação tem um papel crucial na percepção do aspecto, dado que “se você se lhe representar alguma coisa muito modificada, então você tem uma outra coisa” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 193). Neste caso, ao se representar uma caixa como uma casa (assim como a criança), está-se a realizar novas comparações cujo resultado será a percepção de um novo aspecto acerca do mesmo objeto.

¹¹³ Ao representar a caixa como casa, a criança está a ver a caixa como casa. Este parágrafo discute sucintamente o conceito wittgensteiniano de ver como. Uma atenção maior a este conceito será dada no tópico 3.3 deste capítulo.

¹¹⁴ É claro que a criança pode interferir na caixa de modo que esta se assemelhe a uma casa. Por exemplo, ela pode recortar um quadrado num dos lados da caixa para fazê-lo de janela; recortar um retângulo noutra lugar da caixa indicando a porta da casa e etc. Mas também pode deixá-la intacta e ainda assim tomar a caixa como casa.

A percepção de um aspecto é uma experiência que se encontra conectada a revelação do aspecto. Pode-se dizer que a revelação do aspecto é a experiência inicial da percepção do aspecto, pois, é o aspecto revelado que proporciona a percepção de um novo e determinado elemento. Essa experiência, como já aludido mais acima, possibilita essa outra maneira de percepção a qual Wittgenstein se atém, a saber: a percepção que, mesmo fisiologicamente inalterada, se modifica. Resumidamente, a revelação de um aspecto acontece em qualquer circunstância onde há a sensação de que algo que não havia sido notado – algo que passara como que despercebido -, vem à mostra; é tomado em consideração.

Na medida em que ocorre a revelação de um aspecto, o objeto passa a ser percebido diferente sem que a percepção ou mesmo o objeto tenham sofrido qualquer transformação. Parecem ter se alterado, mas, contudo, não se alteraram. No entanto, há complicações cognitivas na experiência da revelação do aspecto posto que, ainda que o objeto não se modifique, o que se percebe após a revelação do aspecto já não é, literalmente, a mesma coisa. Ora, e quem exclama “Agora percebo o aspecto!”, “[...] daria expressão à revelação do aspecto” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 188). Porém, conforme Wittgenstein (1999, p. 192), “[...] o que percebo na revelação do aspecto não é a propriedade do objeto, é uma relação entre ele e outros objetos”. O que muda efetivamente quando um aspecto se revela é nosso comportamento diante daquilo que foi revelado, uma vez que qualquer mudança no contexto da percepção de um objeto altera toda a forma como nos relacionamos com ele.

De modo geral, o tema relativo à percepção e revelação de aspectos é um tanto paradoxal. Como um objeto pode ser percebido de modo diferente sem que nossa percepção ou o objeto se transformem? Segundo a filosofia de Wittgenstein, o que se altera na experiência correspondente a revelação de um aspecto não é nem nossa percepção (visual, por exemplo), nem o objeto percebido; mas aquilo que é determinante nesta experiência é a interpretação, ou seja, o pensamento, pois “[...] a revelação do aspecto aparece entre vivência visual e pensamento” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 181). Entre a vivência visual porque necessita da percepção, e entre o pensamento porque depende da interpretação. Por conseguinte, no que diz respeito à revelação do aspecto – digamos - de uma dada figura, poder-se-ia dizer que “o que vejo, no sentido habitual de ver, não se alterou; alterou-se, no entanto, o que vejo no sentido de ‘ver’ que é mais próximo de

pensar” (GLOCK, 1998, p. 53). Seguindo o raciocínio de nosso filósofo, “a expressão da mudança de aspecto é a expressão de uma *nova* percepção, ao mesmo tempo com a expressão da percepção inalterada” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 180). Destarte, a revelação do aspecto lança aquele que o percebe num nível diferente daquele em que se situava antes da revelação do aspecto.

Pensando especificamente no caso de uma obra de arte (pintura, por exemplo), existe a possibilidade destes dois modos de “ver” que Wittgenstein está a se referir: um ver que não se dá conta de notar o aspecto; e outro que é capaz de assimilá-lo. Entretanto, seria proveitoso tomar em conta que a apreciação estética depende da percepção do aspecto na medida em que, sem esta, a obra não pode ser compreendida adequadamente, pois a experiência do ver, desacompanhada da percepção indispensável do aspecto, não se encontra situada no mesmo nível necessário à correta interpretação de uma obra. Assim sendo, obras de arte podem ser “vistas” através destas diferentes categorias de percepção. Porém, como já salientado, a percepção do aspecto não resulta numa alteração na estrutura fisiológica da percepção, mas é proporcionada por certa mudança do comportamento e da atitude perante a obra. Também as propriedades físicas desta permanecem inalteradas quando ocorre a percepção do aspecto. Contudo, é preciso asseverar que, na percepção do aspecto, determinadas características que antes não haviam sido consideradas emergem. E ao emergirem proporcionam um ponto de vista estético condicionado, isto é, mais coeso em relação à obra de arte.

Contudo, cabe mencionar que a apreciação em matéria de estética não é uma experiência tão simples; mesmo quando abordada pelos conceitos wittgensteinianos de percepção e revelação de aspectos. Em relação à percepção de um aspecto, no caso de uma obra de arte, por exemplo, o sujeito pode convencer-se a respeito do aspecto percebido - dando provas de satisfação acerca disso-; pode reconhecer o aspecto mas não aceitá-lo completamente; pode mesmo não chegar a notar o aspecto e, por fim, pode não estar interessado em perceber o aspecto. Em todo caso, a percepção de um aspecto necessita tanto do poder da imaginação quanto da vontade em querer reconhecê-lo.

3.2 CEGUEIRA PARA ASPECTOS

A expressão “cegueira para aspectos” é um conceito formulado por Wittgenstein que é utilizado para designar - principalmente no contexto que caracteriza as reflexões da segunda parte das *Investigações Filosóficas* - a incapacidade de experimentar a situação correspondente à revelação de um aspecto; bem como se refere também aos possíveis casos nos quais não ocorre a percepção de certos aspectos. Isso pode acontecer com qualquer espécie de objeto que possa vir a fazer parte da experiência de um indivíduo.

Cegueira para aspectos pode acontecer, por exemplo, em contato com imagens híbridas (como a figura lebre-pato), figuras comuns, obras de arte, peças musicais, e uma infinidade de outros objetos ou fenômenos. Para citar um caso, a cegueira para aspectos pode acontecer quando o sujeito não consegue perceber, na figura lebre-pato, um desses dois animais. Supondo que em sua vida ele tenha tido apenas contato com lebres, e que fosse também capaz de reconhecer a imagem (desenho) desse animal, então diríamos que o sujeito em questão está habilitado para perceber o aspecto lebre da figura, ao passo em que se encontra desabilitado para reconhecer o aspecto pato desta. Por conseguinte, ele é capaz de perceber somente um aspecto da figura lebre-pato e, em consequência disso, está tão cego em relação à figura pato quanto ao jogo da mudança de aspecto que é basicamente típico desta imagem híbrida¹¹⁵.

Outra situação de cegueira para aspectos pode ser descrita a partir da experiência com sons musicais, isto é, quando, por exemplo, a pessoa não consegue perceber e compreender melodias; não tem conhecimento sobre as relações entre notas musicais; timbres, texturas sonoras e etc. Por outro lado, aquilo que se deve tomar em consideração, segundo Wittgenstein, é que o sujeito, cego ainda para a percepção do aspecto, terá um relacionamento com o objeto (imagem no primeiro caso, e som no segundo) de todo diferente em comparação a quem é capaz de perceber o aspecto em sua dimensão específica.

No entanto, seja qual for a categoria relativa à cegueira para aspectos, sua consequência representa a incompreensão dos significados que estão

¹¹⁵ Entretanto, o sujeito descrito no exemplo pode não ser completamente cego para o jogo da mudança de aspectos, uma vez que ele pode reconhecer a mudança em outras figuras híbridas que lhe são mais familiares. Neste caso, é possível afirmar que o sujeito em questão não foi treinado para reconhecer a transformação da figura de um animal para outro.

incorporados nos aspectos e que não foram assimilados. Por conseguinte, um tipo especial de cegueira para aspectos é, conforme Glock (1998, p. 54), cegueira para significados. Ora, uma vez não notando o aspecto, como seria possível reconhecer seu significado? Como agir da maneira adequada em relação ao aspecto, se este não fora percebido? A pessoa que percebe o aspecto se comporta de modo diferente em comparação ao cego para o aspecto, uma vez que “o ‘cego para aspecto’ terá, em relação a figura, um comportamento diferente do nosso” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 194), que, por exemplo, reconhecemos o aspecto da imagem.

Uma das primeiras aparições do conceito de cegueira para aspectos surge nas *Observações sobre o Ramo Dourado de Frazer*, onde Wittgenstein acusa o antropólogo escocês James George Frazer de não ser capaz de compreender alguns costumes e tradições das tribos que pesquisava. Na obra intitulada *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*, ao analisar certas atividades de culturas tribais, Frazer as qualifica como ciência fracassada. Em sua “estreiteza espiritual”, Frazer não se deu conta de que as práticas ritualísticas tribais não têm o mesmo objetivo, nem a pretensão de atingir os resultados da forma como o método das ciências ocidentais pressupõe (cf. KREBS, 2003, p. 270). Sem alongar demasiadamente este ponto, poder-se-ia dizer que Frazer era cego para o aspecto acerca dos rituais que estudava; e que não fora capaz de compreender o significado dos rituais da forma como os tribais que os praticavam e os vivenciavam. Frazer analisava e percebia os aspectos ritualísticos de um ponto de vista externo, pois utilizava critérios científicos para julgar algo que não tem a menor pretensão de ser ciência. Ao fazer isso, ele se mantinha cego diante do verdadeiro sentido dos rituais que propunha estudar. Ele os via, mas não os via do modo correto, ou seja, não fazia deles as respectivas representações que deveriam ser feitas.

Cegueira para aspectos denota (como no caso de Frazer) a incapacidade para considerar um objeto a partir da conexão com a vivência de seu significado, bem como a incapacidade de colocá-lo no campo de interesse ou da afetividade (cf. KREBS, 2003, p. 271). Não obstante, a cegueira para aspectos condiz com uma certa inaptidão em relação a possibilidade do sujeito surpreender-se com o aspecto porque deixa de notar aquilo que é, em relação ao objeto, especial e deve ser tomado em consideração para que assim seja possível perceber o

mesmo por outro ponto de vista. Com efeito, a condição relativa à cegueira para aspectos representa também a falta de vivência de significado.

Seria oportuno salientar que a cegueira para aspectos da qual Wittgenstein se ocupa como objeto de reflexão não condiz com qualquer espécie de deficiência fisiológica ou problemas cognitivos. Na medida em que o filósofo pronuncia que “o cego para o aspecto não pode ver os aspectos” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 193), não está mencionando que a cegueira é consequência imperativa de um problema visual. Por conseguinte, a pessoa que, em contato com uma imagem encontra-se cega para o aspecto - por exemplo, cega no que diz respeito à mudança do aspecto da imagem de lebre para pato (e vice-versa) - apenas não desenvolveu a técnica necessária que o levaria a reconhecer tal mudança. Isso explica o motivo segundo o qual mesmo estando cega para um determinado aspecto a pessoa ainda é capaz de reagir diante do objeto que comporta esse aspecto não percebido.

Para ilustrar essa ideia, tomemos um caso. Imagine que sobre uma mesa encontram-se diversas imagens, e que seja dada a seguinte ordem para a pessoa que as observa: “Dentre todas essas imagens, mostre aquela que parece se transformar de uma figura para outra; isto é, tenha em mãos aquela que muda de aspecto”. Ora, supondo que a imagem da dupla cruz seja a única exposta na mesa que altere o aspecto, e que, diante dela e de todas as outras, a pessoa solicitada a realizar essa tarefa não consiga identificar a figura correta, seria válido dizer que este pode ser um exemplo de cegueira para a mudança de aspecto. Todavia, a pessoa em questão pode não ser cega acerca do jogo de comparar formas, cores e figuras, pois poderia ocorrer que, numa outra experiência¹¹⁶, em que lhe fora mostrada a figura da dupla cruz - idêntica a que se encontra na mesa -, mas, ao invés do comando anterior, tenham-lhe dito: “Traga a imagem semelhante a esta que está sobre a mesa junto as outras”. Então, ele olha a imagem, compara-a com as demais e, num instante, reconhece a figura desejada; acertando na escolha. De acordo com a tarefa que lhe fora confiada, a pessoa expressa uma atitude correta. Porém, ainda não está capacitada para reconhecer a mudança de aspecto e, por isso, não exclamaria “Há uma cruz branca e outra preta nesta mesma imagem!”; que, por sua vez, daria prova suficiente da percepção do aspecto (cf. KREBS, 2003, p. 271).

¹¹⁶ Que poderia ser proposta tanto antes quanto depois da descrita acima.

Um exemplo citado por Wittgenstein acerca da fotografia esclarece suficientemente bem a analogia entre cegueira para aspectos e ausência de vivência de significado. De modo geral, o exemplo menciona que pessoas familiarizadas com a fotografia (sejam elas fotógrafos ou apenas apreciadores) tem uma relação com imagens fotográficas de todo diferente em comparação com as pessoas que não possuem qualquer afinidade com fotografias. Nosso filósofo coloca isso em termos claros ao sugerir que “podemos facilmente imaginar pessoas que não tivessem tal relação para com essas figuras. Pessoas, por exemplo, que ficariam chocadas com essas fotografias, porque um rosto sem cor, talvez um rosto em escala reduzida, lhes pareceria desumano” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 187). Sendo assim, as pessoas do primeiro grupo - por terem sido treinadas para a linguagem da fotografia - desenvolveram comportamentos e olhares diferentes para a fotografia dos quais o segundo grupo não desenvolveu por falta de vivência com as imagens fotográficas; o que os leva a fazer outra leitura acerca delas. Logo, os últimos não passaram pelas experiências necessárias com a fotografia para que pudessem se relacionar com ela de outro modo, ou seja, para que pudessem ser capazes de reconhecer determinados aspectos da linguagem fotográfica e, assim, vivenciar o significado embutido nesta linguagem específica.

Em sua obra *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*, Arthur Danto, ao acercar-se da complicada questão dos indiscerníveis¹¹⁷, de certa forma discute o tema da cegueira para aspectos. Na medida em que o indivíduo tem apenas uma visão permanente¹¹⁸ de um objeto, e não pode vê-lo como arte, ele não é capaz de perceber no objeto indiscernível o aspecto que transformaria este mesmo em obra de arte¹¹⁹. Tal indivíduo é cego para o aspecto que faz do indiscernível um objeto artístico que não se encontra no mesmo nível de sua contraparte material, ou melhor, do objeto semelhante que não é arte. Por outro lado, cabe dizer que a “cura” para a cegueira do aspecto “[...] está no treino, exercício ou adestramento: olhar para os exemplos e aprender como se faz” (CRESPO, 2011, p. 337). A experiência com obras de arte - sobretudo da categoria dos indiscerníveis - é reveladora do

¹¹⁷ Deve-se entender por indiscerníveis no pensamento de Danto as obras de arte que não são distintas de suas contrapartes materiais (isto é, objetos banais como, por exemplo, uma cadeira), que são expostos como obras de arte, apesar de serem idênticos aos objetos comuns que não são considerados arte.

¹¹⁸ O conceito de visão permanente será mais bem explorado no próximo tópico.

¹¹⁹ Este aspecto é, todavia, de natureza conceitual, e não de natureza estética, pois os dois objetos são visualmente idênticos.

ponto de vista de certos aspectos perceptivos e cognitivos. No que se refere a esta questão, a apreciação das obras de arte deriva de um longo treinamento, uma vez que exige vivência, pois, conforme Wittgenstein (apud CRESPO, 2011, p. 303), “um fato importante é aqui que aprendemos certas coisas apenas através de uma longa experiência e não através de um curso na escola”.

Para encerrar este tópico, seria proveitoso mencionar que o conceito wittgensteiniano de cegueira para aspectos faz compreender que a apreciação estética pressupõe uma alteração da percepção, embora tal alteração não seja de ordem fisiológica. Longe disso, a alteração é uma técnica que precisa ser vivenciada e desenvolvida para que seja possível perceber os aspectos que estão em jogo e que necessitam ser levados em consideração para a apreciação correta. Assim sendo, a apreciação estética é uma experiência que solicita ver algo como algo, ou melhor, ver algo do modo como este deve ser visto. E o modo como deve ser visto é o modo segundo o qual a obra está articulada de acordo com as regras do jogo de linguagem em que foi construída.

3.3 VER COMO E VIVÊNCIA DE SIGNIFICADO

Compreender algo é estar familiarizado com seu significado. Estar familiarizado com o significado de alguma coisa solicita, quer tenha-se consciência ou não, vivenciá-lo. Não obstante, o conceito wittgensteiniano relativo ao ver como pode vir a ser descrito como uma experiência em que o sujeito vivencia o significado que fora criado e estabelecido para um determinado objeto em particular. Portanto, ver como e vivência de significado são conceitos que, no pensamento de Wittgenstein, encontram-se simultaneamente conectados.

Ver como, ou, vivenciar o significado desempenha um papel especial e revelador no que diz respeito à maneira pela qual as pessoas se relacionam com algo. Em certo sentido, poder-se-ia dizer que aquele que não vivencia o significado de um objeto encontra-se cego perante seu significado e, neste caso, não é capaz de ver o objeto tal como ele deveria ser visto. Destarte, a cegueira para aspectos poderia ser a causa para a incompreensão no campo da arte. Na mesma perspectiva, o sujeito que não vivencia o significado de algo se relaciona de um jeito diferente, isto é, tem uma atitude de toda distinta daquele que aprendeu o significado e, portanto, o vivencia. Este último, por sua vez, certamente falará de maneira

diversa daquele que não compreende. Por outro lado, o conceito de ver como também pode vir a se comparar a experiência correspondente a percepção de um aspecto, pois, quem vê o objeto da forma como ele deve ser visto, reconhece o aspecto que é peculiar ao objeto e, em decorrência disso, possui a capacidade que o permite ver este objeto do modo como ele deve ser visto. Ou seja, aquele que reconhece o aspecto está hábil a ver como.

Mas o que interessa de início é destacar que para nosso filósofo existe uma dualidade entre ver e ver como. Porém, não seria desnecessário alertar (assim como já alertado nos dois textos anteriores deste capítulo), que esta dualidade não é de cunho fisiológico ou perceptivo; mas, acima de tudo, de ordem gramatical. Neste caso, o verbo “ver” pode tanto indicar e significar apenas a experiência relativa à pura impressão visual (passar a visão sobre alguma coisa), quanto uma experiência de complexidade diferente da anterior, e que não se limita tão somente ao estímulo sensorial. Por conseguinte, é esta última que Wittgenstein chama de ver como, e é justamente esta que se conecta a noção de vivência de significado. O ver e o ver como, adverte nosso filósofo, não se encontram situados no mesmo nível dado que, segundo Wittgenstein (1999, p. 180), “o ‘ver como...’ não pertence à percepção. E por isso é como um ver e também não é como um ver”.

Mediante o conceito de ver como, o filósofo aborda e discute duas possibilidades inerentes as nossas relações normais com as coisas (cf. KREBS, 2003, p. 269). Das duas possibilidades que Wittgenstein trata (ver e ver como), a experiência estética depende, é claro, de algum contato com as obras de arte. Contudo, o contato puramente perceptivo não é suficiente para que possa haver a experiência estética que, por sua vez, possibilita a apreciação do significado e do sentido da obra de arte. No caso da estética, o ver como (que não pertence à percepção - mas está numa relação com ela - assim como defende Wittgenstein) ostenta uma posição fundamental. Ora, o fato de uma pessoa visualizar uma pintura não significa que ela compreende a obra em todas as suas particularidades; e também não é garantia suficiente que ela possa compreender minimamente a obra. Para que haja a apreciação estética, ou melhor, para que seja possível a compreensão em matéria de arte, é necessário não só o contato perceptivo (visual, por exemplo, caso o objeto artístico seja uma pintura), mas sim um aprendizado que, carregado de novas informações acerca da obra de arte, altera não a percepção, nem o objeto, mas, por assim dizer, nossa relação com ele.

Continua-se a ver o objeto da mesma forma como antes. Entretanto, devido ao aprendizado, algo se altera. Em termos wittgensteinianos, este aprendizado resulta na vivência do significado, e leva o aprendiz a ver algo como algo; a encarar uma obra de arte do modo como ela deve ser encarada¹²⁰. Por conseguinte, é uma coisa bastante diferente ver uma obra de arte num sentido mais restrito do verbo (perceber uma imagem), e ver a obra como obra de arte. Estas duas formas de experiências (fisiologicamente semelhantes) não são equivalentes.

O ver como não faz parte da percepção; como se só o olhar bastasse e desce conta de perceber o aspecto do objeto (no nosso caso, uma obra de arte) em sua especificidade. O ver como é uma disposição que permite a vivência do significado, isto é, o ver como pode ser comparado a um instrumento de compreensão do significado, uma vez que está conectado à ideia da experiência do sentido. E para mostrar que o ver como pressupõe uma vivência, Wittgenstein (1999, p. 190) atesta que “o substrato desta vivência é o domínio de uma técnica”. Todavia, o ver como é um exercício onde o sujeito modifica não a percepção, mas o pensamento. Sendo assim, aquele que é capaz de ver algo como algo – que consegue ver uma obra de arte do modo como ela deve ser vista – desenvolveu uma linguagem e aprendeu a dominar uma determinada técnica. Conforme mais a pessoa se exercita, mais ela se desenvolve no espaço próprio dessa técnica.

Para ver uma obra de arte do modo correto, é essencial alterar a relação com a obra. Do contrário, a percepção apenas será capaz de percebê-la, mas, por outro lado, não dará conta de experimentar e vivenciar o significado arrogado nela e, em função disso, impossibilitará a apreciação estética, dado que esta solicita uma transformação na maneira como nos relacionamos com as obras de arte. Não à toa, as pessoas educadas em arte, ou mais precisamente, as pessoas que dominam certos jogos de linguagens artísticas, expressam atitudes e comportamentos diante de certas obras que são de todo distintos se comparados às pessoas que não foram treinadas para apreciar arte. Wittgenstein, em suas reflexões, chama isso de matrizes sutis do comportamento, e diz: “por que são importantes? Tem consequências importantes” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 187).

¹²⁰ Não será explicado aqui qual é o modo correto de se encarar uma obra de arte porque cada obra exige um método e uma estratégia própria. Entretanto, o modo correto segundo o qual cada obra de arte deve ser considerada e avaliada está inscrito nas regras do jogo de linguagem em que ela se articula. Destarte, ainda que sejam muitos os métodos e as estratégias, é possível afirmar, de um ponto de vista wittgensteiniano, que eles são praticados e instituídos num ambiente coletivo e intersubjetivo. Ou seja, tais métodos expressam-se em ações linguísticas e não linguísticas definidas no interior de uma forma de vida.

Mas, em que sentido tem consequências importantes? Ao que tudo indica, as matrizes sutis do comportamento revelam, de acordo com cada caso em particular, se a pessoa domina ou não domina a técnica necessária que permite a apreciação estética correta de uma obra de arte. Elas são como indicadores, e servem também como critérios de correção. Porém, tais matrizes sutis do comportamento só possuem sentido a partir de determinadas regras estabelecidas no interior de um jogo de linguagem praticado em uma comunidade linguística. Fora dela, e em casos distintos, elas podem não ser de valia alguma.

O ver como, ou seja, o ver algo como algo é uma experiência que sempre está contextualizada. Contextualizada, sobretudo, por certos critérios a partir dos quais se torna possível ajuizar com sentido a respeito da natureza e da identidade do significado de um dado objeto. De modo geral, contextualizado quer aqui dizer que o ver como e a vivência do significado - novamente asseverando - é um comportamento e uma técnica que precisam ser aprendidos e desenvolvidos. Aprender a ver e a vivenciar o significado de uma obra de arte dependem do contato com aquilo que fora estabelecido coletivamente. Isolado e sem qualquer contato com o estabelecido, o sujeito não dá conta de vivenciar o significado, nem de ver algo como algo.

Tomando um exemplo simples a respeito disso, pensemos no caso de um sujeito que não reconhece as características que separam uma lebre de um coelho. O sujeito vê os dois animais, mas, no entanto, não sabe identificar precisamente qual deles é o coelho, e qual deles é a lebre. Ele não reconhece a diferença e se confunde sobre os animais: num instante chamando a lebre de coelho; noutro chamando o coelho de lebre. Isso acontece porque notar essa diferença não faz parte de sua vida; de sua vivência. Para ele, ambos são coelhos. Mas chega o momento em que ele resolve aprender a diferença¹²¹. E então ele entra em contato com pessoas para as quais diferenciar um coelho de uma lebre é algo muitíssimo simples. Passa-se um tempo até que ele aprende a diferenciar e, acertadamente, começa a ver um dos animais como coelho, e o outro como lebre. Não obstante, o sujeito em questão passou a incorporar em sua vida esta técnica, e agora é capaz de ver o coelho como coelho, e a lebre como lebre, justificando assim a concepção wittgensteiniana de que, “deste modo, a mudança de aspecto está

¹²¹ Sua vontade o direcionou rumo a isso

ligada a uma técnica cultural ligada a uma forma de vida” (GIANNOTTI, 2005, p. 177). Em síntese, destaca-se assim a noção de vivência de significado e práticas culturais intersubjetivas; fundamentais no contexto da filosofia wittgensteiniana, e que também podem vir a ser de grande relevância no que diz respeito à apreciação estética. Pois da mesma forma como o sujeito do exemplo que aprendeu algo novo sobre os animais e que, em função disso, alterou sua relação com eles, o mesmo pode acontecer em relação à experiência com obras de arte.

De acordo com o que foi abordado até aqui neste capítulo, ao que tudo indica o ver como e a vivência do significado não são experiências envoltas em mistérios exageradamente complicados. Destarte, para ver algo como algo; para vivenciar o significado de alguma coisa (de uma pintura, por exemplo), não existe exigência maior do que esta: “há que se superar não uma dificuldade do intelecto, mas da vontade” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 35). Por meio desta colocação, nosso filósofo quer dizer que a vontade tem que estabelecer, de alguma forma, certa afinidade com o olhar para que, ao final, se torne possível o ver como e a vivência do significado.

Há, no decorrer da longa passagem XI, vários exemplos em que Wittgenstein discorre e ilustra situações onde está em jogo os conceitos de revelação do aspecto, mudança do aspecto, percepção do aspecto e as noções de ver como e vivência do significado. Embora não diga respeito nomeadamente sobre estética ou sobre arte, tais exemplos são deveras significativos acerca daquilo que constitui o tema central desta dissertação, sobretudo deste último capítulo, a saber: a apreciação estética. Por exemplo, num dos casos transcritos pelo filósofo, entra em cena a experiência com desenhos. Logo, ele nos lembra de que “certos desenhos são vistos sempre como figuras no plano, outras, muitas vezes, ou mesmo sempre, espacialmente” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 184).

Assim sendo, uma vez treinada com as técnicas adequadas, a pessoa é capacitada para ver um desenho de pontos de vista diferentes. Por conseguinte, ela vê o desenho ora como uma coisa, ora como outra. Vejamos como isso pode acontecer.

Supondo que esta pessoa conheça a técnica da perspectiva que é praticada em desenhos, ou seja, que é usada em espaços planos bidimensionais (papel e etc), ela reconhece, por exemplo, que a figura de um cubo representa espaço de profundidade, e que este desenho, quando utilizado como figura espacial,

possui valor de espacialidade. Então, ela vê o desenho como figura espacial, e assim se relaciona com ela, isto é, como figura espacial. Mas pode acontecer que esta mesma pessoa domine não só a linguagem técnica do desenho, mas que também conheça outra; que conheça e domine uma linguagem, por assim dizer, mais poética de desenho. Neste caso, ela pode se interessar não pelo valor espacial do desenho, mas sim pelo traço, por sua cor, pela disposição da figura no espaço plano, enfim, por inúmeras características que fazem deste desenho não uma figura espacial. Em suma, ela passa a ver o desenho como desenho plano, e não como uma figura que representa um objeto espacial; o que a leva ter outro tipo de relação com o desenho.

No que se refere à experiência com desenhos mencionada acima, segundo nosso filósofo, “[...] é então notável que nossa impressão para alguns seja algo plano, e para outros algo espacial” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 185). Entretanto, aquilo que se deve assegurar sobre as noções relativas a ver como e vivência de significado, fica claro quando evidenciada a seguinte concepção: “você pode ora pensar *nisto*, ora *naquilo*, ora olhá-lo como *isto*, ora como *aquilo* e então você verá ora como *isto*, ora como *aquilo*” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 183). Todavia, vale frisar que isso só se torna possível para quem reconhece e sabe lidar com a mudança de aspecto de um objeto¹²².

Embora o ver como e a vivência do significado representem experiências reveladoras acerca da relação que estabelecemos com os objetos, Wittgenstein adverte que tais experiências podem, em muitos casos, não ser permanentes e ininterruptas. Há casos em que, mesmo para o indivíduo treinado para notar o aspecto; que está habilitado para ver como e a vivenciar o significado, ocorrem momentos nos quais estas experiências não são tomadas em consideração¹²³. Na necessidade de esclarecer isso de maneira razoável, o filósofo lança a seguinte questão: “estou *sempre consciente* da espacialidade, da profundidade de um objeto (deste armário, por exemplo), enquanto o vejo? *Sinto-as*, por assim dizer, o tempo todo?” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 191). A resposta mais provável é: não, nem sempre. Porém, a questão não se resolve tão simples, pois num trecho de *Cultura e Valor*, ele afirma que “é difícil conhecer algo e agir como se

¹²² Assim, por intermédio do exemplo da experiência com desenhos, é possível perceber que a mudança de aspecto não é algo peculiar apenas às figuras híbridas; mas também perpassa por qualquer espécie de objeto que pode vir a ser interpretado de diferentes modos.

¹²³ Novamente, a vontade desempenha um papel preponderante aqui.

não se conhecesse” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 115). Contudo, aquilo que é fundamental a respeito da proposta desta dissertação, é que para que seja possível a apreciação estética, ou melhor, para que possa haver a compreensão adequada da obra de arte – de um ponto de vista wittgensteiniano -, as experiências relativas à percepção do aspecto, o ver como e a vivência do significado precisam, não obstante, operar. Não é pouco provável que a pessoa treinada para apreciar arte, num instante, olhe para uma pintura desacompanhada de tais experiências¹²⁴. Porém, ao passo em que isso se efetiva, não há como dizer que a pessoa em questão teve uma apreciação estética; pois ela não vivenciou o significado e, por causa disso, não pode ver a obra do modo como ela deveria ser vista. Logo, ao se olhar para um objeto artístico de modo desinteressado, não se verá um objeto artístico. Para vê-lo como tal, é preciso olhá-lo com algum grau de interesse.

Ainda no contexto da passagem XI, Wittgenstein aborda outro conceito que deve ser explorado neste tópico. Trata-se do conceito de visão permanente. Explorando-o rapidamente, tornar-se-á possível melhor compreender os conceitos de percepção de aspecto, ver como e vivência de significado; conceitos que, tal como se intenta mostrar, são significativos acerca da experiência estética.

O conceito de visão permanente pode indicar duas possibilidades. Primeiro, o conceito diz respeito à situação em que a pessoa, diante de uma figura híbrida (a da lebre-pato), não reconhece a mudança de aspecto, e apenas pode ver um destes dois animais. Por conseguinte, ela tem uma visão permanente de um dos animais, e não consegue notar a mudança do aspecto; sendo capaz de reconhecer tão somente uma das figuras. Segundo, o conceito se aproxima da experiência por meio da qual o indivíduo, treinado na técnica adequada, possui a habilidade para ver como e vivenciar o significado de um dado objeto. Esta última interpretação do conceito de visão permanente faz sentido, mormente, quando se trata da experiência com as obras de arte e da apreciação estética. Ora, como foi afirmado logo acima, não é de todo impossível um sujeito treinado a olhar para uma pintura passar pela situação de vê-la e, porém, não vê-la do modo como ela deveria ser vista (pois o ver como e a vivência do significado não são experiências ininterruptas; e dependem da vontade do sujeito). No entanto, a compreensão em matéria de arte só existe quando a pessoa tem, em contato com a obra, uma visão permanente

¹²⁴ Dado que sua vontade pode não estar completamente interessada nisso.

desta como obra de arte. Não soaria convincente afirmar que a apreensão estética ocorre quando a pessoa vê como e, no instante seguinte, não vê como. Para interpretar e compreender uma obra de modo aceitável, a pessoa necessita, diante dela, ter uma visão permanente desta como obra. Ele deve ver como e também precisa estar disposta a vivenciar seu significado.

Em uma outra passagem de *Cultura e Valor*, Wittgenstein aborda a questão do gosto estético e menciona que este é uma questão de treinamento, visto que, segundo suas próprias palavras, “o gosto é um refinamento da sensibilidade; mas a sensibilidade nada *faz*, é puramente receptiva” (WITTGENSTEIN, 2000, 91). Esta colocação dá a entender que não há qualquer alteração em nossa sensibilidade quando passamos a gostar de uma obra de arte, pois “o gosto faz ajustamentos. Dar à luz não é de sua conta” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 91). Portanto, refinar a sensibilidade quer dizer exercitar-se numa determinada técnica mediante a qual podemos gostar de algo sem que nossa percepção sofra qualquer transformação. Nesse sentido, vale citar mais uma passagem em que Wittgenstein concebe a noção de que o gosto transforma não exatamente nossa sensibilidade, mas sim nossa relação com as coisas. A passagem diz o seguinte: “a faculdade do ‘gosto’ não consegue criar uma nova estrutura, apenas pode fazer ajustamentos a uma que já exista. O gosto desaperta e aperta parafusos, não constrói uma nova máquina” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 91).

Sem sombra de dúvidas, o gosto estético desempenha um papel fundamental no que diz respeito a experiência com obras de arte. Todavia, a apreciação estética não se caracteriza tão somente pelo gostar ou não gostar das obras; mas antes em compreendê-las e caracterizá-las. E no que se refere a isso, é preciso aprender a perceber o aspecto, a ver como e a vivenciar o significado de cada obra de arte. Destarte, numa perspectiva wittgensteiniana, se o gosto exerce alguma função acerca da experiência estética, então seria esta: “o gosto torna as coisas ACEITÁVEIS” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 91); o que, por outro lado, pode vir a facilitar o ver uma obra do modo como ela deve ser vista.

3.4 APRECIÇÃO ESTÉTICA COMO RESULTADO DA PERCEPÇÃO DO ASPECTO, DO VER COMO E DA VIVÊNCIA DE SIGNIFICADO

Em *Cultura e Valor*, Wittgenstein (2000, p. 13) fala que “o olhar humano tem o poder de conferir valor às coisas; mas também faz que elas se tornem mais caras”. Ao proferir esse pensamento, o filósofo está tratando de uma das características mais curiosas acerca da atividade humana, a saber: sua enorme capacidade de atribuir sentido aos objetos. Isso pode ser percebido, por exemplo, no caso da arte, onde o ser humano acostumou-se, no decorrer da história, a criar certas coisas e a dar-lhes significados, chamando-as de obras de arte.

Na filosofia de Wittgenstein, a apreciação estética é algo que depende da percepção do aspecto, do ver como e da vivência do significado. Entretanto, essa noção não “[...] resulta na afirmação da existência de objetos essencialmente estéticos ou artísticos” (CRESPO, 2011, p. 280). Na medida em que alguma coisa se transforma em obra de arte, esta certamente não faz isso por conta própria; há todo um esforço por parte das pessoas envolvidas no mundo da arte em direção a este propósito¹²⁵.

De uma maneira geral, a arte se constitui enquanto jogo de linguagem que consiste em fazer ver, notar e considerar algo de uma maneira muito especial. Esse pensamento pode ser reforçado quando evocada a concepção de que “a obra de arte obriga-nos - por assim dizer - a vê-la da perspectiva correcta; mas na ausência da arte, o objeto é apenas um fragmento da natureza, como outro qualquer [...]” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 18), que não é visto como obra de arte.

Na falta de considerar um objeto como sendo artístico, somos tão somente capazes de vê-lo da mesma forma como vemos outras coisas sem a menor preocupação enquanto tal. Neste caso,

[...] Wittgenstein escreve que as alterações provocadas na percepção humana pelo trabalho, actividade ou função dos poetas e músicos correspondem a movimentos que colocam a perspectiva humana no caminho do pensamento, ao qual corresponde à perspectiva correcta, por oposição ao modo como normalmente se olha para as coisas como não sendo arte, isto é, como simples pedaços da natureza e não obras de arte (CRESPO, 2011, p. 252).

¹²⁵ É claro que nem todos envolvidos no mundo da arte possam estar efetivamente interessados em fazer algo se tornar obra de arte.

Uma obra de arte deve, então, ser vista de certa perspectiva, ou seja, deve ser ponderada e experimentada de um ponto de vista particular. Sendo assim, uma obra de arte propõe um modo de ver: vê-la do modo como ela deve ser vista. Isso se justifica na medida em que se concebe que a obra de arte inscreve regras que, não obstante, são condutoras do ver. “Nessa qualidade, ela se constitui como espécie de gramática, linguagem *sui generis* que dita as regras de como ver adequadamente” (GIANNOTTI, 2005, p. 148).

Na linguagem da arte, ou melhor dizendo, no jogo de linguagem artístico, há toda uma “técnica do ver”. Cada linguagem, isto é, cada jogo de linguagem artístico solicita suas próprias técnicas. Para tomar um exemplo, levando em consideração as linguagens da pintura, estas, construindo imagens, por sua vez também constroem significados e regras que determinam modos característicos de como ver uma pintura. Destarte, poder-se-ia dizer que “aprender a ver um quadro é conquistar uma técnica de ver aspectos numa superfície [...]” (GIANNOTTI, 2005, p. 97); superfície esta carregada de elementos dotados de significado. Por outro lado, não seria desnecessário asseverar que “se um quadro faz ver, faz também que qualquer pessoa, suficientemente treinada, venha a ser capaz de reagir semelhantemente às promessas por ele feitas [...]” (GIANNOTTI, 2005, p. 9). Nesta perspectiva, a crítica de arte pode ser um instrumento que colabora para o treinamento em matéria de arte. Todavia, esta não pode suplantar de todo a obra mesma, mas, “sua função é antes a de fornecer ao leitor ou espectador as informações necessárias para que ele reaja à força da obra” (DANTO, 2005, p. 254). Por conseguinte, a crítica auxilia na compreensão do jogo que cada obra de arte propõe, articula e estabelece.

A percepção do aspecto, o ver como e a vivência de significado são noções fundamentais no que se refere à compreensão do tema da estética de acordo com o pensamento de Wittgenstein. O filósofo deixa clara a importância do treinamento em matéria de arte ao registrar - no contexto das *Investigações* - uma passagem demasiadamente pessoal. Nela, ele afirma sem rodeios que “há estilos de pintura, por exemplo, que nada me comunicam diretamente, mas sim a outras pessoas. Creio que hábito e educação desempenham algum papel aqui” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 184). Apesar de ter mencionado que nem toda pintura chama sua atenção, Wittgenstein não nega o fato delas serem dotadas de alguma importância. A passagem acima mostra que ele não foi ou não se

encontrava suficientemente treinado para apreciar adequadamente certos estilos pictóricos. Portanto, poder-se-ia concluir com Danto (2005, p. 189) que “ver uma obra sem saber que ela é arte é como ter a experiência da matéria impressa antes de aprender a ler; vê-la como obra de arte significa passar da esfera das meras coisas para a esfera dos significados” e, sobretudo, passar para a esfera da vivência do significado.

Embora Wittgenstein tenha citado pouquíssimas vezes a palavra estética no conjunto de toda sua obra, um trecho da passagem XI ajuda a esclarecer a relação entre apreciação estética e o conceito de ver como. O trecho diz:

Eis que me vem ao espírito que, em conversa sobre assuntos estéticos, são usadas as palavras: ‘você deve ver isto *deste modo*, pois é essa a intenção’; ‘se você ouve *deste modo*, você verá onde está o erro’; ‘você deve ouvir este compasso como introdução’; ‘você deve ouvir esta tonalidade com atenção’; ‘você deve frasear *deste modo*’ (e isto pode se referir tanto ao ouvir como ao executar) (WITTGENSTEIN, 1999, p. 185).

Ora, um objeto artístico não nos parecerá modificado em suas qualidades físicas quando passamos a ter um maior número de informações sobre ele, ou seja, quando estamos capacitados para notar o aspecto, para ver como e para vivenciar seu significado. A estrutura de uma obra de arte se mantém completamente inalterada quando aprendemos a apreciá-la adequadamente. Assim sendo, “[...] nossas reações estéticas muitas vezes dependem das crenças que temos sobre os objetos” (DANTO, 2005, 156), e não de uma mudança perceptiva que nos altera os sentidos.

Em termos wittgensteinianos, de fato a apreciação estética que apreende o sentido de uma obra de arte não equivale a uma forma de percepção sensorial modificada. O que se modifica quando ocorre o aprendizado acerca da apreciação estética não é a percepção em si mesma, mas sim o comportamento e a relação que se passa a estabelecer com as obras de arte. Uma vez educada e treinada para apreciar arte, a pessoa - toda vez que estiver disposta a apreciar uma obra - passará a reagir do modo correto segundo as regras estabelecidas para cada tipo de apreciação. No que tange a isso, é cabível proferir que jogos de linguagens artísticos distintos e obras de arte diferentes exigem técnicas de apreciação estéticas diferentes e específicas. “Neste caso, a reação estética deve passar por

mediações conceituais [...]” (DANTO, 2005, p. 146) estabelecidas num ambiente coletivo e intersubjetivo que necessita ser aprendido para que seja realmente possível a apreciação correta das obras de arte.

Após esta abordagem das noções wittgensteinianas de revelação de aspecto, percepção de um aspecto, cegueira para aspectos, ver como e vivência de significado (todos tratados neste último capítulo); depois de termos explorado os conceitos de jogos de linguagem, formas de vida, seguir regras e semelhança de família (os quais foram abordados nos capítulos anteriores), acredita-se que fica claro como os temas da arte e da apreciação estética podem ser discutidos do ponto de vista da filosofia de Wittgenstein. Por fim, caberia ainda mencionar que ser treinado numa determinada técnica representa ampliar o comportamento de compreensão. Ampliar o comportamento de compreensão significa dominar sistemas simbólicos, ou seja, significa ser capaz de compreender jogos de linguagem. Quanto maior for a compreensão de sistemas simbólicos, isto é, quanto maior for o domínio dos jogos de linguagem, maior será nossa visão de mundo. Ao que tudo indica a apreciação estética - enquanto jogo de linguagem - exige o domínio de certas técnicas e, por conseguinte, também por meio dela podemos alargar nossa visão de mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de seu pensamento, Wittgenstein foi capaz de desenvolver uma filosofia que certamente não se isenta de apresentar traços de originalidade e poder de alcance. Suas reflexões e seus conceitos podem ser encarados como ferramentas deveras significativas no que diz respeito ao tema da linguagem. O método de investigação proposto por ele - muitas vezes considerado polêmico -, ao buscar o esclarecimento conceitual, tem como um de seus principais pilares a proposta não tão simples de desfazer alguns mal entendidos oriundos, sobretudo, da falta de compreensão acerca do funcionamento efetivo da linguagem. É nesse sentido que os conceitos de jogos de linguagem, formas de vida, seguir regras, semelhança de família, dentre outros, entram em cena na tentativa de servirem satisfatoriamente à este propósito que, em determinados aspectos, parece ser bastante incomum.

Ao passo em que adentramos e exploramos alguns dos conceitos mais fundamentais da filosofia de Wittgenstein, descobrimos nela um instrumento considerável que, não obstante, abrange ou pode abranger diversos temas; mesmo que o foco essencial de nosso filósofo seja, em grande medida, questões relativas a linguagem.

Assim sendo, os conceitos de jogos de linguagem, formas de vida, seguir regras e semelhança de família são conceitos que podem esclarecer muitos pontos acerca da arte e da estética. Embora o estilo de filosofia que Wittgenstein veio a desenvolver fosse avesso a teorias - sobretudo teorias de cunho filosófico -, uma abordagem a respeito da arte e da estética que o leve em consideração possui, como uma de suas vantagens, a característica de não cair numa perspectiva generalizadora, superficial pouco ou mesmo nada proveitosa.

A despeito do pensamento de Wittgenstein não oferecer uma resposta única e essencialista para a questão “o que é arte?”, ou, “em que consiste o julgamento estético?”, este mostra, na verdade, a impossibilidade de uma solução unilateral para tais tipos de perguntas, bem como adverte sobre a falta de necessidade em encontrar tal solução. Ora, segundo o que foi proposto neste texto dissertativo, a resposta para a questão do que seria arte resolve-se - de um ponto de vista wittgensteiniano - através dos exemplos e das várias descrições daquilo que, amiúde, as pessoas conhecem acerca da arte. Portanto, na medida em que

associamos as manifestações artísticas como sendo jogos de linguagem que articulam regras próprias - e que existem então linguagens artísticas semelhantes e dessemelhantes entre si -, pretender formular uma explicação geral para todas as coisas que carregam o título de arte significa não resolver o problema dado que, uma vez formulada, a explicação inclui certos jogos de linguagem artísticos (e, portanto, algumas obras de arte) ao passo em que exclui outros.

Todavia, ainda que não ofereça uma resposta final e absoluta para a pergunta sobre o que é arte, a filosofia de Wittgenstein se mostra bastante conveniente na medida em que nos aproveitamos dos conceitos chave de seu pensamento maduro para abordar os temas da arte e da apreciação estética. No que diz respeito a isso, seria válido considerar que as manifestações artísticas (enquanto sistemas simbólicos, ou melhor, enquanto jogos de linguagem) são portadoras de sentido porque foram criadas, praticadas e, sobretudo, são discutidas no espaço coletivo, público e intersubjetivo. Por conseguinte, compreender uma obra de arte significa reconhecer o jogo de linguagem que esta propõe e as regras que dão sustentação a ele. Em outras palavras, é preciso ser treinado para dominar a técnica adequada para conseguir compreender a obra.

Acerca da apreciação estética, também os conceitos wittgensteinianos de percepção de aspecto, ver como e vivência de significado revelam-se de todo fundamentais. De acordo com a filosofia de Wittgenstein, apreciar uma determinada obra de arte requer ser capaz de notar o aspecto da obra, isto é, requer perceber aquilo que ela possui de especial. Portanto, quem aprende a apreciar do modo correto uma obra de arte aprende, antes de qualquer coisa, uma nova maneira de se relacionar com a obra em questão.

Em suma, ao passo em que um sujeito é treinado para apreciar arte, poder-se-ia dizer que o treinamento mesmo não modifica a estrutura perceptiva deste. Porém, ao se familiarizar com o jogo de linguagem e com as regras na qual a obra de arte foi concebida, o sujeito adquire a técnica certa que o permite ver a obra do modo como ela deve ser vista; e logo é capaz de vivenciar seu significado.

Por fim, espera-se que esta dissertação tenha evidenciado (ao menos de forma razoável) como os temas da arte e da apreciação estética podem ser tratados a partir da filosofia que Wittgenstein nos legou através de suas poucas obras e de seus escritos

REFERÊNCIAS

- BAKER, G. P. e HACKER, P. M. S. *Wittgenstein: meaning and understanding. Essays on the Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell, 1983.
- BOUVERESSE, Jacques. *Wittgenstein y la estética*. Trad. José Javier Marzal Felici e Salvador Rubio Marco. València: Universitat de València, 1993.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra, 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COMETTI, J. P. Aesthetic experience and forms of life In: MARQUES, Antônio & Venturinha, Nuno. *Wittgenstein on forms of life and the nature of experience*. Bern: Peter Lang AG, 2010.
- CRESPO, Nuno. *Wittgenstein e a estética*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.
- DALL' AGNOL, Darlei. *Seguir regras: uma introdução às Investigações Filosóficas de Wittgenstein*. Pelotas: Ed da UPEL, 2011.
- DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2005.
- DONAT, Mirian. *Linguagem e significado nas Investigações Filosóficas de Wittgenstein: uma análise do argumento da linguagem privada*. 2008, 164 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de São Carlos – São Carlos – SP.
- GIANNOTTI, José Artur. *O jogo do belo e do feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- GLOCK, Hanz - Johann. *Dicionário Wittgenstein*. Trad. Helena Martins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral, 16 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 2008.
- HAGBERG, Garry L. *Art as language: Wittgenstein, meaning and aesthetic theory*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- _____. *Wittgenstein's Aesthetic*, 2007. In: <<http://plato.stanford.edu/entries/wittgenstein-aesthetic>>. Acesso em 18 jun. 2012.
- HALLER, Rudolf. *Wittgenstein e a filosofia austríaca*. Trad. Norberto de Abreu e Silva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- HOLGUÍN, M. El método em Wittgenstein. In: FLÓREZ, Alfonso. *Del espejo a las herramientas: ensayos sobre el pensamiento de Wittgenstein*. Bogotá: Siglo Del Hombre Editores, Universidad Nacional de Colômbia, 2003.
- KREBS, V. J. El problema de La subjetividad y La importância de ver aspectos em Wittgenstein. In: FLÓREZ, Alfonso. *Del espejo a las herramientas: ensayos sobre el*

pensamiento de Wittgenstein. Bogotá: Siglo Del Hombre Editores, Universidad Nacional de Colômbia, 2003.

MARQUES, Edgar. *Wittgenstein & o Tractatus*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

MORENO, Arley R. *Wittgenstein através das imagens*. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

_____. *Wittgenstein - os labirintos da linguagem: ensaio introdutório*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

RAMME, Noeli. *É possível definir "arte"?* *Analytica*, Rio de Janeiro, v. 13 n. 1, p. 197 – 212, 2009.

SILVA, H.P. da. *Linguagem, estética e ensino: notas para estudo*. *Ecos*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 329 – 347, jul – dez. 2007.

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

WITTGENSTEIN, Ludwig J. J. *Cultura e valor*. Trad. Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *Estética, Psicologia e Religião: palestras e conversações*. Org: Cyril Barret. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1966.

_____. *Investigações Filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1999.

_____. *O Livro Castanho*. Trad. José Marques. Lisboa: Edições 70, 1992.

_____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos; 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.