

QUANDO HÁ ARTE? APRENDIZADO ESTÉTICO EM WITTGENSTEIN

Geysa G. R. de Souza (Filosofia - UEL)
Prof. Dr. Américo Grisotto (Orientador)

RESUMO

A estética, mesmo quando não explicitamente mencionada, tem na filosofia de Wittgenstein importância que não pode ser negligenciada. Em seus últimos escritos, inclusive, o filósofo reconhece semelhanças do filosofar com o poetizar. A criação, podendo ocorrer em qualquer área, mas citando aqui especificamente a experiência artística, não tem como objetivo criar novas formas, mas, principalmente, lançar novos olhares. Tomando a obra *Investigações filosóficas* como foco e limite precavido para uma inicial aproximação, o conceito, ali apresentado, de *ver um aspecto* se destaca no argumento inferido de um aprendizado antiessencialista da arte, no qual a pergunta pelo *o que é?* perde todo sentido. Uma essência da linguagem já não é possível, pois esta se constitui a partir de jogos de linguagem desenvolvidos em diferentes formas de vida. A multiplicidade de formas de vida estende também aos jogos de linguagem múltiplas possibilidades. Ou seja, a linguagem não está dada pelas regras do jogo, mas se constitui na prática dele.

Palavras-chave: ver como; aspecto; saber.

Tendo como interesse a estética, e dando apenas o primeiro passo na compreensão do pensamento de Wittgenstein, esta pesquisa escolheu a obra *Investigações Filosóficas* como foco e limite precavido para uma inicial aproximação, sem a pretensão de abarcar tudo que o autor propôs sobre o tema que, já no *Tractatus Logico-Philosophicus*, lhe foi atribuída importância primordial junto à ética, e por isso perpassa toda sua obra, mesmo quando não é explicitamente mencionado. Justifica-se tal escolha e delimitação por estarem presentes, nas *Investigações*, os principais conceitos que definem o plano de pensamento do autor.

Embora seja frequente a distinção de dois Wittgensteins, existe em ambos uma continuidade no interesse pela linguagem como tema, mas também uma virada importante, ao modo copernicano¹, que justifica tal diferenciação. O segundo, autor das *Investigações*, parte de uma crítica ao jovem filósofo, àquele que acreditava na palavra que designa um objeto. Abandonando este uso descritivo, escapando da imagem agostiniana da linguagem, ele passa a dar maior atenção ao pragmatismo, ao uso da língua, ali onde a significação e o sentido são de fato dados. A linguagem surge *entre* os homens, e aqui a preposição não pode ser ignorada. A partir de uma necessidade de comunicação ela se desenvolveu e caracterizou *formas de vida* distintas. Uma essência da linguagem já não é possível, pois esta se constitui a partir de jogos de linguagem

¹“Ao modo copernicano” sugere uma mudança de centro que interfere significativamente em toda uma visão de mundo, neste caso, em uma ampliação das possibilidades da linguagem. Nuno Crespo cita António Marques, quem denomina a “viragem copernicana de Wittgenstein” (p. 285).



XI SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS – SEPECH
Humanidades, Estado e desafios didático-científicos
Londrina, 27 a 29 de julho de 2016

desenvolvidos nessas formas de vida. “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, p. 27, §23).

Sendo assim, a multiplicidade de formas de vida estende também aos jogos de linguagem múltiplas possibilidades. Infere-se disso que a linguagem não está dada pelas regras do jogo, mas se constitui na prática dele. Apesar das regras sugerirem limitações à criação constante da linguagem, ao contrário, elas apenas servem de orientação.

Quando o interesse é a estética, esta aparente contradição de se falar em regras e afirmar um devir criativo é ainda mais forte, no entanto também não se ratifica, pois as regras apenas possibilitam a compreensão e, neste jogo de linguagem específico, a apreciação das obras. Como qualquer outro jogo, suas regras podem ser aprendidas dando condição de integrar mais participantes. E quando, diante de uma obra, ocorre o descontentamento, pode ser que ela não esteja de acordo com as regras já compartilhadas, mas é importante lembrar que estas podem mudar, acompanhando as mudanças da forma de vida.

Tal aprendizado não pode ter como objetivo uma definição de arte que garanta ao aprendiz a identificação inquestionável de uma obra, ou a maneira exata de experimentá-la. “O que se aprende não é uma técnica; aprende-se a fazer juízos corretos” (WITTGENSTEIN, p.293). O valor, assim como o sentido e o significado, é atribuído dentro de um jogo de linguagem. “Por isso, a correta compreensão da contemplação estética reside nas expressões estéticas, realizadas nos jogos de linguagem que os homens jogam por ocasião da apreciação artística” (BRÍGIDO, p. 64).

Não basta conhecer as regras, só a prática ensinará aplicá-las, dará a possibilidade de uma efetiva participação no jogo, dando condições de até mesmo modificar e criar dentro dele. “Os problemas estéticos pertencem aos jogos em que as regras podem ser aprendidas, podem fazer-se cursos sobre música e poesia, mas, no entanto, só a experiência directa permite desenvolver o sentido necessário: treinar o ouvido, prestar atenção aos pormenores, exercitar a visão, etc” (CRESPO, p. 303).

Por não lidar com regras lógicas, transcendentais, a estética impossibilita uma ciência, e isso já fora constatado pelo primeiro Wittgenstein, sendo um dos raros pontos de congruência entre este e o segundo. Já na primeira obra do filósofo, o silêncio foi justificado, pois sobre o que não se pode falar, ainda é possível mostrar. Essa percepção o distancia do Círculo de Viena, que insiste na busca de uma causalidade que explique a experiência artística. Para ele, esta experiência só pode ser expressa através de um gesto. Por isso a frustrada busca positivista pela resposta de *o que é arte?*, pergunta do ponto de vista wittgensteiniano equivocada. Reformulada, a questão deveria ser colocada da seguinte maneira: *quando há arte?*, ou seja, quando acontece arte, atentando aos gestos, dentro de uma forma de vida? Assume, assim, uma postura antiessencialista da arte.

Trata-se, portanto, de um deslocamento do saber o que é a arte, ou qual é a essência da arte, para apurar as diversas situações, circunstâncias e momentos em que se usa a palavra “belo”. É como se Wittgenstein preferisse perguntar quando existe arte, uma pergunta que implica olhar as situações em que a experiência com as obras de arte acontece e descrever o que se vê. Uma investigação na qual o que tem de ser aceito são as mais diversas formas de vida (CRESPO, *apud* BRÍGIDO, p. 60).



XI SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS – SEPECH
Humanidades, Estado e desafios didático-científicos
Londrina, 27 a 29 de julho de 2016

Em museus, não é incomum a oferta de passeios guiados onde o visitante, com posse de um fone de ouvido, anda por todo o acervo e sai de lá munido de informações como datas, movimentos artísticos e técnicas utilizadas. Para os de boa memória, podem ser úteis tais informações para qualquer conversa rasa de exibicionismo erudito. Para outros, bastará virar a esquina e o tempo desprendido terá sido em vão. Ambos não tiveram uma experiência de fato com as obras. Há também, no entanto, outro tipo de visita ao museu já bastante defendida e ofertada por educadores: a mediação. Diferente do que possa sugerir a palavra, não há aí a intenção de uma conciliação final, um esforço para convencer e firmar um acordo do que seja a obra. Inclusive não há nem mesmo um objetivo final estabelecido a princípio, já que “o interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio” (DELEUZE, 2010; p. 34). Neste caso, o que acompanha o visitante, ao sair do museu, é um incômodo pela falta de respostas e definições. Este é um ponto de chegada mais interessante, e que pode tornar-se também um ponto de partida para o pensamento, que não mais se limitará a reproduzir. Ao mediador cabe causar o desconforto, acabar com o comodismo de espectador e fazê-lo participante no sentido da obra, pois “é no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso” (DELEUZE, 2010; p.35).

Segundo Deleuze, a arte não pode ter a função de meramente comunicar, no sentido de passar uma informação, algo facilmente traduzível: “Quando nos informam, nos dizem o que julgamos que devemos crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem” (DELEUZE, 2012; p. 395). Mesmo ciente das divergências que o próprio filósofo francês declara em relação a Wittgenstein, é possível, nesse e ainda em outros pontos, fazê-los darem as mãos, pois ambos diriam que o mais importante na obra está no que ela mostra, e não no que é dito sobre ela.

John Cage, músico americano (isso apenas para dizer uma, talvez a mais significativa, de suas expressões artísticas) de maneira distinta, potencializa o mesmo pensamento. Em suas performances musicais, destacando-se a *4'33''*, o gesto recebe mérito diante do silêncio que se impõe necessário.

Por isso dizemos dessa pausa que ela é expressiva, e o compositor conta com o fato de que o músico (ao menos o músico experiente) saberá interpretar essas pausas, dando-lhes corpo e vida, fazendo do silêncio um gesto. Mesmo onde não há (ou não se esperaria que houvesse) som, há gesto. Ou melhor: principalmente onde não há som, há gesto (HELLER, p. 16).

Deleuze, em seu texto *O método de dramatização*, diz: “Não está assegurado que a questão *o que é?* seja uma boa questão para descobrir a essência ou a Ideia. É possível que questões do tipo: quem?, quanto? como?, onde?, quando?, sejam melhores – tanto para descobrir a essência, quanto para determinar algo mais importante concernente à Ideia” (DELEUZE, 2006; p. 129). Da mesma maneira, a escrita fragmentária de Wittgenstein não parece ser desprezível, “não se trata de um mero artifício estilístico, sendo antes uma forma de oposição ao pensamento essencialista que gira em torno do verbo ser (...)” (OLIVEIRA; p.71). Ele próprio descreve sua filosofia como *esboços de paisagens*, evocando uma imagem de inacabamento, o que não tira o rigor da investigação, ao contrário, coincide com a sua natureza que “obriga-nos a



XI SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS – SEPECH
Humanidades, Estado e desafios didático-científicos
Londrina, 27 a 29 de julho de 2016

explorar um vasto domínio do pensamento em todas as direções” (WITTGENSTEIN, p. 11). Como mais tarde diria Umberto Eco², a obra é aberta, ou seja, permite que dela escapem linhas de fuga, dificultando um discurso sobre o que ela é, privilegiando o para onde ela vai, seguindo tais linhas.

Voltando ao aprendizado estético, espera-se do professor não uma definição de arte, mas que ele saiba apontar os aspectos do objeto (tarefa que também cabe ao crítico de arte), indicar um novo modo de ver, fazer surgir algo além da visão, ensinar um *ver como*. Talvez seja neste conceito, no *ver aspectos*, onde o silêncio a respeito da estética, na obra *Investigações Filosóficas*, comece a arriscar balbucios e até sussurros, para mais tarde, em *Aulas e Conversas* e *Cultura e Valor*, algo possa ser dito em bom som.

A experiência artística está na capacidade de ver aspectos, o que possibilita a criação, não necessariamente de novos objetos, mas de uma nova maneira de olhar. Assim, rabiscos viram arte e barulho vira música. Nas palavras de Wittgenstein: “Contemplo uma fisionomia, e de repente noto sua semelhança com uma outra fisionomia. Eu vejo que ela não mudou: e vejo-a de fato de um modo diferente. A esta experiência dou o nome de ‘perceber um aspecto’” (WITTGENSTEIN, II, p. 254). O *ver*, aqui, não é apenas um verbo usado para informar uma percepção formal. No conceito criado pelo filósofo, o *ver como* sugere uma atitude ativa, para além das capacidades fisiológicas do olhar. Ele exemplifica, mais uma vez, na parte II das *Investigações*, a ocasião da revelação de um aspecto. Na figura de Jastrow, que o filósofo passa a chamar de cabeça L-P, em um momento é a figura de uma lebre que se mostra, mas no seguinte o pato pode ser revelado.

Na Art Pop, é explícita a proposta do *ver como*. Os artistas tradicionalmente identificados com este movimento incitavam novas maneiras de ver um objeto vulgar, fazendo saltar ali aspectos que não o definiam, não eram propriedades do objeto, mas ganhavam significado nesse novo olhar, que liberava na obra a potência da desterritorialização. Desterritorializar-se é um movimento de saída da comodidade do território já conquistado, lançando um olhar de estrangeiro que permite a criação. O artista, dentro de um jogo de linguagem, toma para si a tarefa de propor novas gramáticas. Ainda que ciente das regras, sabendo da impossibilidade de sair da linguagem pela própria linguagem, cabe a ele a criação de uma *literatura menor*³, onde novos aspectos surgem apesar da língua maior que constrange. “Não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte”.⁴ Mesmo que proponha um jogo sem regras, a prática se dá através de um movimento que busca encontrar a melhor maneira de se jogar, de se reterritorializar.

É importante caracterizar o conceito de aspecto, porque ao ser a peça conceptual central do modo como Wittgenstein compreende a

² ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

³ Conceito desenvolvido por Deleuze e Guatarri no livro em que se dedicam à obra de Kafka, intitulado *Kafka: para uma literatura menor*. O adjetivo, ao contrário do que possa sugerir, é um elogio à potência criadora que questiona o já estabelecido.

⁴ Deleuze em entrevista dada a Claire Parnet, gravada em vídeo e intitulada *Abecedário Deleuze*.



XI SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS – SEPECH
Humanidades, Estado e desafios didático-científicos
Londrina, 27 a 29 de julho de 2016

percepção humana, os seus mecanismos são essenciais para compreender a visão estética, porque a visão estética implica uma alteração da visão sem a qual só existem objetos indiferenciados, simples partes da natureza (CRESPO, p. 253).

Wittgenstein atenta, no entanto, para a possibilidade da *cegueira para os aspectos*. Neste caso sim, o *ver* é apenas empregado para descrição de uma percepção visual imediata. Isso se dá pelo fato do aspecto se revelar na transformação do olhar, e não no objeto. O professor/mediador assume aqui mais uma faceta, pois para esta deficiência será ele o cuidador mais indicado. Como já dito anteriormente, o aprendizado estético se dedica a familiarizar o estudante com essa fortalecida capacidade do olhar, sem meramente transmitir conhecimentos, as regras do jogo, mas fazê-lo jogar, identificar aspectos que o fazem saber quando há arte.

Esta experiência estética está entre aquelas, descritas pelo filósofo, nas quais só sabemos o que se passa com o outro. Ele começa por questionar “como as palavras se referem a sensações?” (WITTGENSTEIN, p.123, §244). A partir do exemplo da sensação de dor, ele conclui que do outro se pode dizer que *sabe* o que sente, mas, referindo-se a si próprio, a expressão não tem sentido. A pessoa simplesmente *tem* dor. “Posso saber o que outra pessoa está pensando, não o que eu estou pensando. É correto dizer ‘Eu sei o que você está pensando’, e errado dizer ‘Eu sei o que eu estou pensando’” (WITTGENSTEIN, p. 287).

A distinção entre o *saber* e o *conhecer* wittgensteiniano é necessária: no primeiro, uma proposição gramatical pode ser emitida a partir do que observo em terceiros, ou seja, há uma assimetria entre primeira e terceira pessoa que permite dizer algo, por exemplo, a respeito do encantamento diante de uma obra, a partir do comportamento do outro. Já no conhecer, estão as proposições típicas de responsabilidade da ciência, justificadas empiricamente. O saber é imponderável, ao contrário do conhecer. “Consideremos um exemplo, tomado do próprio Wittgenstein: quando ouço uma peça musical e a compreendo, como, então, explicar essa experiência a alguém? Uma maneira precisa de fazê-lo será, entre outras, gesticular, por exemplo, dançar expressivamente” (MORENO, *apud* BRÍGIDO, p.61).

É possível reconhecer nessa capacidade de *ver um aspecto* importância não só para a estética, mas para a filosofia que, em seus últimos escritos, Wittgenstein declara semelhanças com o poetizar. Isso não significa dizer que a sua filosofia é uma poesia, mas, assim como a arte, ela busca novas maneiras de ver e propor o pensamento.

REFERÊNCIAS

BRÍGIDO, Edmar. Ver aspectos: a atividade estética em Wittgenstein. In: *Redescrições* - Revista online do GT de Pragmatismo, ano VI, nº 1, 2015 [p. 56/69] Disponível em: <http://gtpragmatismo.com.br/wp-content/uploads/2015/06/5.-ARTIGO-Edimar-Br%C3%ADgido-Ver-aspectos.pdf> Acesso em: 30/11/2015.

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



XI SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS – SEPECH
Humanidades, Estado e desafios didático-científicos
Londrina, 27 a 29 de julho de 2016

DELEUZE, G. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G. Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459min.

DELEUZE, G. O método de Dramatização. In.: *A ilha deserta*. Edição preparada por David Lapoujade. Organização da Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006; p. 129-154.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, G. O que é o ato de criação? In.: *O belo autônomo*. Duarte, Rodrigo (org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012; p. 385-398.

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. Tese de Doutorado em Teoria Literária- UFSC, 2008. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp070760.pdf> Acesso em: 02/01/2016.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Um plano sobre o caos (reflexão acerca do evento). In.: *História, Ciência, Saúde – Manguinhos I (2)*: 69-86, nov. 1994 – fev. 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v1n2/a06v1n2.pdf> Acesso em: 10/05/2016.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. Marcos G. Montagnoli. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.