

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

CÁSSIO SIQUEIRA FIGUEIREDO

**SOBRE O CONCEITO DE APRECIÇÃO NAS *PRELEÇÕES SOBRE ESTÉTICA* DE  
LUDWIG WITTGENSTEIN**

Niterói  
2018

CÁSSIO SIQUEIRA FIGUEIREDO

**SOBRE O CONCEITO DE APRECIÇÃO NAS *PRELEÇÕES SOBRE ESTÉTICA* DE  
LUDWIG WITTGENSTEIN**

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado ao curso de Licenciatura em  
Filosofia, como requisito parcial para  
conclusão do curso.

Orientador:  
Prof. Dr. Diogo de França Gurgel

Niterói  
2018

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

F475s Figueiredo, Cássio Siqueira  
Sobre o conceito de "apreciação" :nas Preleções sobre  
Estética de Ludwig Wittgenstein / Cássio Siqueira Figueiredo  
; Diogo de França Gurgel, orientador. Niterói, 2018.  
71 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Filosofia  
(Bacharelado/Licenciatura))-Universidade Federal Fluminense,  
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói, 2018.

1. Estética. 2. Filosofia da Linguagem. 3. Wittgenstein,  
Ludwig, 1889-1951. I. Gurgel, Diogo de França, orientador.  
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências  
Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD -

Bibliotecária responsável: Thiago Santos de Assis - CRB7/6164

CÁSSIO SIQUEIRA FIGUEIREDO

**SOBRE O CONCEITO DE APRECIÇÃO NAS *PRELEÇÕES SOBRE ESTÉTICA* DE  
LUDWIG WITTGENSTEIN**

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado ao curso de Licenciatura em  
Filosofia, como requisito parcial para  
conclusão do curso. Área de  
concentração:

Aprovada em 11 de dezembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Diogo de França Gurgel (Orientador) - UFF

---

Prof. Dr. Danilo Marcondes de Souza Filho - UFF / PUC (RJ)

---

Prof. Dr. Jean-Pierre Cardoso Caron - UFRJ

Niterói  
2018

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a meus pais, Mônica Siqueira Pinto e Joelson da Silva Figueiredo, por toda base e suporte - em todos os sentidos possíveis da palavra -, pelo incentivo, pelo amor e pela imensa força que me impeliram a agir durante todo o tempo, em todo meu percurso pessoal e acadêmico até aqui.

Agradeço carinhosamente à Ketlyn Ferreira da Silva, que me acompanhou desde antes do momento de idealização deste trabalho, tendo sempre animado e motivado com amor, carinho, e paciência, sua continuidade. Pelos ternos e instigantes momentos, encontros e conversas que sempre afetaram, enriqueceram, e coloriram a vida, visões e imagens-de-mundo.

Agradeço também ao meu grande amigo Humberto Catta Preta, com quem durante todo o processo mas principalmente ao final, troquei inúmeras ideias e experiências relacionadas à conclusão deste ciclo de graduação. Pela amizade que cultivamos há quase 8 anos e toda confiança e afeto que isso traz consigo. Queria também agradecer muitíssimo às minhas amigas e amigos Mayra Carvalho, Verenna Pereira, Lucas Abreu, Vinicius Aniceto, com quem, juntamente com Humberto, tive o imenso prazer e felicidade de compartilhar um apartamento, um lar, e momentos incríveis durante o primeiro semestre de 2017 (e que se prolongaram), época de intensa atividade e determinante para a pesquisa que culmina neste texto.

Agradeço ao prof. Diogo Gurgel por ter aceitado participar como orientador e acreditado no potencial deste trabalho, bem como por sua excelente orientação. Pela paciência, rigidez e solicitude apropriadas e necessárias para um ótimo andamento de pesquisa.

Agradeço ao prof. Jean-Pierre Caron, por, através de uma conversa sobre John Cage, ter me chamado atenção para aspectos não tão transparentes no pensamento de Wittgenstein, o que teve papel determinante no rumo de meus estudos e pesquisa.

Don't for heaven's sake, be afraid of talking nonsense! Only don't fail to pay attention  
to your nonsense.

*Ludwig Wittgenstein*

## RESUMO

Esta monografia pretende explorar o conceito de *apreciação* no contexto estético, a partir das indicações apresentadas pelo filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951) em uma série de observações transcritas por seus alunos Yorick Smythies, Rush Rhees e James Taylor, durante as *Preleções sobre Estética*, proferidas em 1938 e editadas por Cyril Barrett no volume *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief* em 1967. Trabalhamos com a hipótese de que a comunicação de uma apreciação estética (que pode ser um gesto, uma frase, uma crítica de arte) enquanto atividade linguística envolve uma força de persuasão que pode levar o receptor a ver aquilo que está sendo descrito de uma outra forma, mudando, conseqüentemente, sua forma de agir frente a esse objeto. Para sustentar essa hipótese, se fez necessária a exposição da concepção wittgensteiniana do valor estético como místico e inefável, presentes principalmente no *Tractatus Logico-Philosophicus*, bem como a apresentação de suas concepções posteriores ligadas à investigação gramatical, principalmente o conceito de *ver-cómo*.

**Palavras-chave:** Filosofia da Linguagem. Ludwig Wittgenstein. Estética. Apreciação. Ver-cómo.

## ABSTRACT

This monograph seeks to explore the concept of appreciation in the aesthetic context, from the indications presented by the Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein (1889-1951) in a series of observations transcribed by his students Yorick Smythies, Rush Rhees and James Taylor, during the Lectures on Aesthetics, delivered in 1938 and edited by Cyril Barrett in the volume *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief* in 1967. We work with the hypothesis that the communication of an aesthetic appreciation (which can be a gesture, a phrase, an art criticism) as a linguistic activity involves a force of persuasion that can lead the receptor to see what is being described in another way, thereby changing their way of acting towards that object. In order to support this hypothesis, it was necessary to expose the Wittgensteinian conception of aesthetic value as mystical and ineffable, present mainly in the *Tractatus Logico-Philosophicus*, as well as the presentation of his later conceptions related to grammatical research, especially the concept of seeing-as.

**Keywords:** Philosophy of Language. Aesthetics. Ludwig Wittgenstein. Appreciation. Seeing-as



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cabeça L-P.....	61
----------------------------	----

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1 A ESTÉTICA NO PERÍODO INICIAL DA FILOSOFIA DE WITTGENSTEIN.....	15
1.1 Tractatus Logico-Philosophicus.....	19
1.2 Conferência sobre Ética.....	23
2 A ESTÉTICA NO PERÍODO TARDIO DA FILOSOFIA DE WITTGENSTEIN.....	29
2.1 A reformulação do conceito de estética nas Preleções sobre Estética.....	30
2.2 O significado como uso.....	33
2.3 Os jogos de linguagem.....	35
2.4 A semelhança de família.....	36
2.5 A radical indeterminação dos conceitos estéticos.....	40
2.6 A “tripartição” do valor no segundo Wittgenstein.....	42
2.6.1 <u>Uso expressivo</u> .....	43
2.6.2 <u>Uso descritivo</u> .....	46
2.6.3 <u>Uso gramatical</u> .....	50
3 O ASPECTO GRAMATICAL DA APRECIÇÃO.....	53
3.1 A gramática de “causa” e de “motivo”.....	54
3.2 Persuasão.....	56
3.3 O ver-como.....	60
3.4 Conexões e atitudes.....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	68
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	70

## INTRODUÇÃO

Esta monografia pretende explorar o conceito de *apreciação* no contexto estético, a partir das indicações apresentadas pelo filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951) em uma série de observações transcritas por seus alunos Yorick Smythies, Rush Rhees e James Taylor, durante as *Preleções sobre Estética*, proferidas em 1938 e editadas por Cyril Barrett no volume *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief* em 1967. Nossa hipótese de trabalho é que a comunicação de uma apreciação estética (que pode ser um gesto, uma frase, uma crítica de arte) enquanto atividade linguística envolve uma força de persuasão que pode levar o receptor a ver aquilo que está sendo descrito de uma outra forma, mudando, conseqüentemente, sua forma de agir frente a esse objeto.

Para tanto, torna-se necessária uma incursão em variados pontos da obra do filósofo, uma vez que o estilo assistemático e quase labiríntico, característico de suas obras principalmente pós-1929, já se fazia presente. O primeiro capítulo se esforça então por delimitar o alcance do termo “estética” na obra de Wittgenstein.

No primeiro capítulo consideraremos a parte inicial da trajetória de Wittgenstein, no que diz respeito à sua concepção de estética. Esse período tem por culminância o *Tractatus Logico-Philosophicus*, obra na qual o jovem Wittgenstein assume que a estética, juntamente com a ética, um domínio de expressão de valor absoluto, cujas proposições esbarram no limite formal do dizer significativo pela linguagem, relegando assim a elas um caráter místico ou sobrenatural; depois, examinaremos o prolongamento da discussão sobre a atribuição de valor a fatos apresentada em “Conferência sobre Ética”, ministrada em uma reunião da Cambridge Heretics Society em 1929. Tomamos essa conferência como sendo, no que tange à estética, o momento de transição entre o formalismo que permeia esse primeiro momento, representado por *Notebooks 1914-1916* mas principalmente pelo *Tractatus Logico-Philosophicus*, e seu pensamento tardio anti-essencialista e informalista, já presente nas *Preleções sobre Estética* embora melhor representado pelas *Investigações Filosóficas*. A transição referida acima diz respeito à novidade apresentada nessa conferência, a saber, a introdução da noção de *valor relativo*. A ideia de um valor relativo a critérios objetivos, e não mais condenado a fugir dos limites do dizer, é o que permite que mais tarde uma atividade tal como a apreciação possa ser reconhecida como parte de situações estéticas.

O segundo capítulo se inicia com uma descrição de quatro pontos fundamentais, expostos por Hans Johann-Glock em seu *Wittgenstein Dictionary*, acerca da concepção

wittgensteiniana tardia de estética, já orientada pelas noções de *significado como uso*, e de *investigação gramatical*. Posteriormente trataremos de alguns conceitos-chave para a chamada segunda fase da obra de Wittgenstein, fundamentais para uma adequada compreensão do tratamento dado pelo filósofo da apreciação estética como *prática linguística*, s. Tais concepções são: (1) a concepção de significado como uso e suas implicações numa investigação filosófica da linguagem, por oposição ao referencialismo que marcava os pensamentos iniciais do filósofo; (2) o conceito de jogo de linguagem, central para entender a como acontece a compreensão da normatividade envolvida no uso de signos; (3) um novo conceito de *conceito* consequente da adoção de uma perspectiva anti-essencialista representada pelo que chama de *semelhança de família*; (4) a consequência da *semelhança de família* pensada no contexto das situações em que a linguagem é utilizada a partir de uma visão estética das coisas, que faz com que seja temerária uma classificação de predicados estéticos pela pura forma.

Ainda no mesmo capítulo, passaremos a apresentar as implicações das concepções posteriores de significado de Wittgenstein para o estatuto da atribuição de valor em proposições. Em outras palavras, trataremos do modo como a noção de significado como uso desestabilizou paulatinamente uma visão reducionista do valor como estritamente absoluto. Tendo já apresentado o que acreditamos ser o maior ponto de descontinuidade entre o que se convencionou chamar primeira e segunda fases da obra wittgensteiniana, a saber, a noção de *valor relativo* exposta em “Conferência sobre Ética”, descreveremos o que chamamos por “Tripartição do valor” presente, não de forma especificamente clara, em suas obras tardias. Nossa proposta é a de que a atribuição de valor pode ser compreendida como ocorrendo a partir de três diferentes usos dos signos: (1) um *uso expressivo*, relativo a quando os signos são articulados de modo a expressar interjeitivamente algo que não é um fato, mas algo próximo de um estado anímico, que por ser tão privado não se deixa dizer, na medida em que a linguagem é pública; (2) um *uso descritivo*, que submete aquilo que está sendo descrito a critérios objetivos (critérios que se aproximam de uma ideia de *correção*), funcionando como juízos de valor mas que ainda assim se reportam à contingência dos fatos; por último, (3) um *uso gramatical*, assumido por enunciações que de alguma forma estabelecem um critério de correção ou um padrão a ser buscado, se reportam a um objeto ou ocorrência como paradigma e modelo de descrição.

No terceiro capítulo, começaremos por expor a distinção gramatical, ou seja, as diferenças entre as regras de uso de “causa” e “razão”, procurando deixar clara a distinção entre descrição do fenômeno psicológico e descrição gramatical. Melhor dizendo, a distinção

fundamental entre quando tomamos como parâmetro de explicação um esquema causal, e quando aquilo que descrevemos se aproxima mais de uma razão ou motivo direcionado a um dado aspecto do que se descreve, prescindindo do reconhecimento de qualquer tipo de mecanismo que disponha de métodos de verificação e testagem para as descrições feitas. Essa discussão é importante para nosso tema na medida em que o paradigma usualmente tomado em juízos estéticos é o segundo tipo, pois funciona direcionando a atenção do receptor de modo que a descrição possa ser compreendida como legítima, ou ainda, para que o receptor veja o objeto descrito de modo que a descrição feita se ajusta a ele. Enquanto que a ciência é aquele domínio que se ocupa das causas e dos mecanismos, os quais possuem um funcionamento previsível por leis rigidamente delimitadas e asseguradas por modelos sistemáticos de verificação. A seção seguinte se encarregará de tratar o tema da persuasão, ou melhor, de examinar como descrições ou explicações fornecidas para dar conta daquilo que nos afeta em situações estéticas podem levar a outra pessoa a assenti-las, já tendo conhecimento de que se trata de motivos ou razões, não de causas. O que há de específico nessa forma de empregar a linguagem de modo a persuadir uma pessoa sem que seja necessário introduzi-la a um modelo sistemático e científico que orienta rigidamente a compreensão de um fato?

A tese defendida por essa monografia é que a “persuasão estética” ocorre quando uma certa articulação de signos faz com que seu receptor passe a efetivamente *ver* aquilo que está sendo descrito *como* está sendo descrito, efetivamente. Uma descrição esteticamente persuasiva, nesse sentido, geralmente faz saltar um aspecto de algum objeto, que quando notado, provoca uma mudança na própria forma de percebê-lo, e conseqüentemente de descrevê-lo. Passa-se então, a ver algo como outra coisa. Portanto, a seção que sucede a da persuasão trata da gramática da expressão “*ver como*”, apresentada de forma mais clara na tradicionalmente chamada segunda parte das *Investigações Filosóficas*, mas hoje conhecida como *Philosophy of Psychology: A Fragment*. A mudança na forma de ver objetos ocorrida a partir do ato de notar um aspecto não é somente perceptiva, mas também conceitual, na medida que o discurso, ou melhor, as descrições dos objetos se alteram, o que conseqüentemente provoca transformações no rol de coisas que a ele associamos. Dessa forma, a seção final do terceiro capítulo procurará mostrar as conseqüências da atividade *ver como*, tão cara à apreciação estética, nas conexões e associações que igualmente se transformam quando um novo aspecto salta.

A importância desse trabalho, bem como do caminho por ele escolhido e traçado, esta elucidação do conceito de apreciação estética, como descrito por Ludwig Wittgenstein, a

partir de suas considerações anteriores e posteriores ao momento em que o mesmo é tratado, nas *Preleções sobre Estética*. Dessa maneira, a presente monografia pretende situar a apreciação estética como uma atividade que, em grande parte dos casos, está relacionada com o que anos depois o filósofo conceituou como *ver aspectos*, ou *ver como*, mas que já estava em embrião nos primeiros esboços das Investigações feitos em 1936.

## 1. A ESTÉTICA NO PERÍODO INICIAL DA FILOSOFIA DE WITTGENSTEIN

Muito se diz da importância que o tema da Estética<sup>1</sup> desempenha na filosofia de Ludwig Wittgenstein, apesar de ser um campo relativamente pouco explorado pelo filósofo. Este capítulo se propõe a apresentar, diacronicamente, pontos fundamentais em sua obra que permitem discernir o que há de tão próprio em sua visão sobre a estética. Muitos aspectos mudam nessa visão ao longo de sua trajetória enquanto filósofo, mas um permanece: Wittgenstein não reconhece a estética como uma disciplina, ao contrário da grande maioria dos pensadores a partir da Modernidade. Portanto, conceitos centrais que vêm à mente ao pensar no assunto, como o Belo e o Sublime, na tarefa de elucidação gramatical, não são mais centrais do que as expressões "maravilhoso" ou "correto", como veremos mais à frente, na parte dedicada às *Preleções sobre Estética*.

As referências ao assunto da Estética na obra de Wittgenstein se encontram dispersas. Seu intento ao tratá-lo, no entanto, não passa por estabelecer uma definição ou construir uma teoria estética, coisa que já rejeitava desde suas primeiras obras. Seu esforço configura um empreendimento radicalmente diferente. Diferente também porque não fica clara uma posição quanto à delimitação quase que determinante para a história desse tema na filosofia, entre uma Estética e uma Filosofia da Arte. Apesar de raramente abordar a conjuntura geralmente tratada por “mundo da arte” em seus escritos, sua vida, bem como seus escritos “semi-biográficos” lançados postumamente sob o nome *Culture and Value*, revelam profunda ligação entre o campo artístico e sua produção intelectual. Sua família mantinha bastante proximidade com o círculo aristocrático de compositores vienenses da época, e alguns relatos de pessoas próximas a Wittgenstein dizem a respeito de sua relação intensa com a música e poesia.

À guisa de introdução ao assunto, faz-se necessário apontar algumas diferenças quanto às concepções acerca da questão do significado, mais especificamente do significado

---

<sup>1</sup> A estética enquanto disciplina filosófica foi conceituada primeiramente por Baumgarten, em 1750 na obra *Aesthetica*. A estética, em Baumgarten é devotada ao estudo da gnosiologia inferior, sendo o belo compreendido como perfeição do conhecimento sensível; porém é com Immanuel Kant que ela atinge uma espécie de maturidade. Trata-se da parte da filosofia que se destina a investigar a natureza do *belo* e do *sublime*. Com relação à Estética em Kant, podemos descrevê-la como o estudo de certos juízos reflexionantes em que há percepção de unidade, mas não há subsunção a um conceito empírico. Entretanto, já na antiguidade grega existem textos de Platão (*Íon*, e os livros II, III e X d’*A República*) e Aristóteles (*Poética*) que são considerados primordiais para entender a transformação semântica da Estética. Os textos em questão disputam o conceito de *mimesis*, que para Platão, teria como tradução seria mais apropriada como *imitação*, e para Aristóteles como *representação*, segundo Paul Ricoeur, *composição*; não cabe aqui, porém, aprofundar o assunto. O que podemos afirmar é que a maior diferença de trato com a estética tido por Wittgenstein em relação a outros filósofos é que, para ele, devemos partir de práticas sociais onde a linguagem é empregada, e não já de certos conjuntos de *nomes*.

de proposições estéticas. O modo com que Wittgenstein trata a Estética sofre modificações significantes no percurso desde o *Tractatus Logico-Philosophicus* (doravante, TLP) até as *Investigações Filosóficas* (IF). O tema é poucas vezes tratado ao longo desse trajeto, passando de uma perspectiva *sobrenatural* para uma perspectiva *gramatical*. Fundamental para entender essa distinção é o texto da *Conferência sobre Ética*, proferida em 1929, quando Wittgenstein ainda mantinha certas concepções “tractarianas”; o texto, que, apesar de sustentar uma visão mística daquilo que excede as possibilidades do dizer, pauta toda a discussão proposta a respeito dos juízos de valor de modo a abrir caminhos para que a visão *gramatical* já presente nas *Preleções* se dê.

Wittgenstein, ao fim do *Tractatus*, faz algumas célebres considerações sobre a natureza das proposições da ética e da estética (i.e., sobre a atribuição de valor aos fatos). O caminho percorrido por sua obra parte de uma busca pela *forma lógica* da proposição, com fins de traçar os limites do significável. Portanto, a importância dada ao aspecto formal da linguagem, em um primeiro momento, sugere um afastamento de sua manifestação corrente na vida cotidiana. Entretanto, é exatamente a linguagem corrente que se tornam a direção de suas investigações, e uma subsequente concepção de significado como *uso*. O pensamento assistemático presente nas *Investigações Filosóficas* repensa a primazia formal da proposição na linguagem, e portanto, do próprio pensamento, abandonando o formalismo que de certa forma marca o *Tractatus Logico-Philosophicus*. Este capítulo tem entre seus objetivos apresentar uma recapitulação do projeto geral da obra de Wittgenstein de modo a esclarecer a questão do significado e do valor em proposições estéticas.

A apreciação estética, conceito que delimita o escopo do presente trabalho, não aparece num primeiro momento. Na verdade, sua única ocorrência em texto se dá nas *Preleções sobre Estética*. Apesar disso, o modo como pretendo estruturar esse trabalho propõe uma leitura contígua, apesar das diferenças que não ignora, das principais situações em que o vocabulário estético aparece na obra de Wittgenstein. Ou seja, pretendo deixar claro que as passagens que tratam sobre estética durante a obra do filósofo até as *Preleções*, não contradizem absolutamente o nosso ponto de partida, o centro de nossa discussão; pelo contrário, esse trajeto é importante pois permite a inserção do conceito de *apreciação estética* num enquadramento mais abrangente, que clarifica diversas passagens nas quais ele ocorre nas *Preleções*, onde se mostra imprescindível uma noção prévia de conceitos centrais no pensamento de Wittgenstein. . A escolha por não ignorar algumas das obras do filósofo que antecedem (e sucedem) a ocorrência da questão da apreciação decorre da tarefa filosófica por



excelência, enunciada em *Investigações Filosóficas* § 122, que marca a importância de encontrar e inventar “articulações intermediárias” entre diferentes usos de signos. Tal importância se deve a um efeito elucidativo, que dissolve os enganos causados por abuso da linguagem. Essa preocupação com a natureza da atividade filosófica se apresenta também em *Cultura e Valor*, compilado de anotações em diários que Wittgenstein mantinha consigo, recolhidas e editadas por Georg Henrik von Wright postumamente. Seu estilo aforismática de escrita convida e, por vezes, exige, a reunião de passagens complementares extraídas de diferentes obras.

A estranha semelhança entre uma investigação filosófica (talvez especificamente na matemática) e uma em estética. (E.g. o que é ruim nesta vestimenta, como ela deveria ser, etc..) (WITTGENSTEIN, 1980, p.29e)

Este trecho é fundamental para fundamentar a importância do presente trabalho, pois relaciona aquilo que concebe como a atividade filosófica por excelência com uma investigação, que se apresenta nas *Investigações Filosóficas* como gramatical, e que se volta para questões estéticas. Relaciona, portanto, nossa maneira de fazer filosofia com o modo com que falamos das coisas sob aspecto estético. A aproximação entre estética e filosofia (como atividade que atua na linguagem, e pela linguagem) acontece também na comparação entre entender uma sentença e entender um tema musical na seção 527 das *Investigações Filosóficas*<sup>2</sup>, e na afirmação de que a filosofia só deveria ser escrita como composição poética em *Cultura e Valor*.<sup>3</sup>

A natureza das investigações filosóficas e estéticas é similar, e é dessa aproximação encontrada na obra de Wittgenstein que parte esse trabalho, apresentando como chave o conceito de *apreciação estética*. A concepção da filosofia como *terapia gramatical*, apresentada nas *Investigações Filosóficas*, é a de uma atividade de clarificação, de desmistificação de problemas que surgem devido a confusões gramaticais. É preciso, neste ponto, esclarecer que o conceito de gramática aqui não se refere às regras formais de um sistema linguístico organizado, mas ao conjunto de regras de uso dos signos que vigora em

---

<sup>2</sup> “A compreensão de uma frase da linguagem é muito mais aparentado da compreensão de um tema na música do que porventura se imagina. Mas o que tenho em mente com isto é o seguinte: que a compreensão da frase linguística está mais próximo do que se pensa daquilo que habitualmente chamamos de compreensão de um tema musical. Por que a intensidade e o ritmo devem movimentar-se exatamente nesta linha? Gostaríamos de dizer: "Porque sei o que tudo significa." Mas o que significa? Eu não saberia dizer. Para dar uma 'explicação', eu poderia compará-lo com um outra coisa que tenha o mesmo ritmo (quero dizer, a mesma linha). (Diz-se: "Você não vê que é como se tirasse uma conclusão" ou: "Isto é, por assim dizer, um parêntese", etc. Como fundamentamos tais comparações?-Há diversas fundamentações.)” (WITTGENSTEIN, 1996, §527)

<sup>3</sup> “I think I summed up my position vis-à-vis philosophy when I said: philosophy should really be written only as one would write poetry.” (WITTGENSTEIN, *Culture & Value*, p.28)

uma comunidade linguística. O movimento de retorno das palavras de seu uso metafísico para o cotidiano<sup>4</sup> é o que caracteriza a ideia da filosofia como terapia. Não é ocupação da filosofia a descoberta ou criação de novos fatos, mas desatar os nós que se criam no pensamento ao outorgar às palavras regras de uso não legitimadas pela comunidade linguística em suas práticas, enevoando a compreensão do uso efetivo da linguagem, e aprisiona o pensamento. Trata-se de esclarecer os usos que fazemos de cada palavra nas mais diversas situações, comparando-os, descrevendo-os, sempre partindo das *situações*<sup>5</sup> em que eles ocorrem.

Quanto mais exatamente consideramos a linguagem de fato, tanto maior torna-se o conflito entre ela e nossas exigências. (A pureza cristalina da lógica não se *entregou* a mim, mas foi uma exigência.) O conflito torna-se insuportável; a exigência ameaça tornar-se algo vazio. - Caímos numa superfície escorregadia onde falta o atrito, onde as condições são, em certo sentido, ideais, mas onde por esta mesma razão não podemos mais caminhar; necessitamos então o *atrito*. Retornemos ao solo áspero! (WITTGENSTEIN, 1996, §107)

Ora, é evidente que num solo absolutamente liso, cristalino, derrapante, fica impossível dar um simples passo, pois para andar é necessário atrito. Da mesma forma, para bem orientar nossa vida mediante a linguagem, em situações onde precisamos fazer uso dos signos em interações sociais, não guiamos a forma com que aplicamos palavras, signos e gestos pelo que é logicamente possível pura e simplesmente. Recorremos, na verdade, à normatividades compartilhadas entre os membros de uma comunidade, onde o uso dos signos é regido por regras. As *situações* de que falávamos no parágrafo anterior são as diversas práticas sociais nas quais a linguagem é empregada segundo certas regras. A essas situações Wittgenstein chama *jogos de linguagem*. Dessa forma, a busca pelo significado das expressões e dos signos, presente na prática teorizante da definição conceitual, não prescinde do reconhecimento do jogo de linguagem no qual aquele signo está inserido, bem como da maneira com que está sendo usado i.e. regido por qual conjunto de regras.

Seu distanciamento das formas tradicionais de pensar a arte e a Estética se devem a sua posição *anti-essencialista*. Wittgenstein gradualmente renuncia a tentativas de fornecer *explicações* ou *definições* dos conceitos que emprega; conforme adentra no domínio da linguagem cotidiana, “toda explicação tem que sair e em seu lugar entrar apenas descrição” (WITTGENSTEIN, 1996, § 109). Essa postura contrasta com a que assumia nos trabalhos de

---

<sup>4</sup>Cf. Seção 116 das *Investigações Filosóficas*

<sup>5</sup> O termo “situação” pode ser demasiado genérico para dar conta do que realmente está em jogo aqui, na medida que não se trata de qualquer coisa a que chamaríamos “situação”, mas um tipo de situação complexa e que é inserida em um contexto social de uso da linguagem. Entendemos esse “tipo” de situação, descrito agora em linhas gerais, como um *jogo de linguagem*, conceito central nas obras tardias de Wittgenstein. A esse conceito é reservada uma seção no capítulo 2, assim como uma breve apresentação logo abaixo.

“juventude” - onde a rigidez da estrutura do *Tractatus* exigia uma clareza rígida e formal dos conceitos - e procura entender a *radical indeterminação a priori* da significação dos conceitos enquanto consequência necessária da concepção de significado como uso, uma vez que se torna necessário reconhecer de que modo e em qual jogo de linguagem uma expressão ou signo tem lugar.

O assunto (Estética) é muito vasto e tanto quanto posso ver, muito mal compreendido. O uso de uma palavra como “belo”, quando se atenta para a forma lingüística da sentença em que ocorre, está mais sujeito a equívocos que o da maioria das outras palavras. (WITTGENSTEIN, 1970, I.1)

As *Preleções sobre estética* foram proferidas em 1938, momento onde todas essas ideias estavam amadurecendo. As anotações apresentam fragmentos que funcionam por vezes como janelas, mas não “concluem” as discussões que propõem. Por outro lado, oferece um conceito fundamental para compreender como se dá concretamente a relação estética das pessoas com as coisas, para além do domínio da arte, que é o de *apreciação*. O texto das preleções TLP, ao reconhecer confusões na compreensão do uso de palavras como “belo” causadas por uma concepção exclusivista e formalista de articulações de signos que funcionem como um juízo estético. Procurando dissolver esse mal-entendido, o filósofo se esforça, principalmente nessas aulas, por libertar a estética da categoria de disciplina filosófica, procurando chamar atenção para os diversos possíveis signos, gestos que podem assumir um uso legítimo dentro de contextos em que se discute valores estético ou artísticos.

### 1.1 *Tractatus Logico-Philosophicus*

É certo que o tratamento relativamente escasso à Estética na obra de Wittgenstein não é por acaso, e muito disso é esclarecido a partir da posição declarada pelo autor em sua obra mais célebre e significativa das poucas que publicou em vida: o *Tractatus Logico-Philosophicus*. A empreitada assumida pelo livro busca explicar, dentre outras coisas, o funcionamento isomórfico e biunívoco das estruturas da linguagem, a nível elementar (nomes) e da realidade (objetos)<sup>6</sup>. Dentro dessa perspectiva, o papel da linguagem se encontra numa relação de *afiguração*. A realidade é um conjunto, quantitativamente indeterminado, de fatos, que são afiguráveis, mais do que representados, pela proposições na linguagem. A

---

<sup>6</sup> É importante notar que o isomorfismo, i.e a identidade entre formas, só ocorre em nível elementar, entre as “partículas atômicas” da realidade e linguagem, objetos e nomes. Isso é devido ao fato de que, para que seja possível atestar a existência de um estado de coisas, ou seja, uma articulação entre objetos, já precisamos recorrer à articulação formal complexa.

proposição é uma figuração dos fatos que, compondo ou não o mundo, se estruturam logicamente. A ideia de representação comporta uma assimetria que não corresponde à real relação entre linguagem e realidade, que possuem a mesma forma estrutural atômica. Só assim é possível dizer, quando a proposição enunciada compõe com nomes a mesma forma das coisas no estado de coisas que afigura. A própria estrutura que é “espelhada” pela linguagem e pelo mundo não pode ser dita, pois é ela mesma o que se expressa em todo dizer, ou antes é a própria forma do dizer. A construção de proposições lógicas necessariamente incorre em tautologias, em contraposição àquelas que são contingentes, enunciadas paradigmaticamente no discurso científico. Ao pensar e dizer a estrutura lógica que compõe objetos e nomes, já necessariamente está suposta essa estrutura na articulação do dizer ou pensamento na proposição, isso evidencia uma oposição de Wittgenstein ao projeto logicista de Frege e Russell de uma lógica como ciência axiomática, em sua denúncia de que proposições lógicas são sempre formulações não informativas (tautologias ou contradições) como, por exemplo: "não pode ser o caso que esteja chovendo e não esteja chovendo". O campo do *dizer* está limitado à afiguração de fatos, negativos ou positivos, na linguagem. Esses fatos têm lugar pois sua estrutura espelha a estrutura da própria realidade num nível elementar, e esse isomorfismo é o que permite às articulações de nomes numa proposição equivalerem à articulação de objetos num estado de coisas. O que Wittgenstein entende como *mostrar* está associado à natureza do que denomina proposições lógicas, éticas, estéticas e religiosas.. Ao contrário das proposições contingentes, essas não se estruturam logicamente, mas propriamente *mostram* forma lógica de estruturação da realidade e da linguagem, por conseguinte. Essas proposições têm o estatuto lógico de tautologias ou contrassensos, transbordam o dizível, e deste modo o delimitam.

Para além do domínio da forma da proposição contingente (i.e bipolar: que deve poder ser verdadeira e deve poder ser falsa), Wittgenstein identifica o que chama de *místico*. O místico não está no que a proposição diz, mas no que ela mostra. (6.421): “É claro que a ética não se deixa exprimir. A ética é transcendental. (Ética e estética são um só.)”. O maquinário tractariano interdita dizer o Místico por proposições. Logo em seguida, afirma que a ética é transcendental, ou seja, se refere à própria forma da experiência, a um certo limite, o limite da *realidade*.

Ora, a doutrina do exhibir é o ângulo semântico do chamado “misticismo” de Wittgenstein: há coisas que não podem ser ditas, mas apenas exibidas. Assim, quando em carta dirigida a Russell, Wittgenstein insistia na importância da doutrina do exhibir, tinha razão (...) Wittgenstein chegou a dizer que o cerne do *Tractatus* tinha caráter ético e que a mais importante porção do livro era a porção que não

havia escrito. Pretendia significar que entre as coisas que não podem ser ditas, aquelas que ele nem chega a tentar pôr em palavras - religião, moralidade e estética - são mais importantes do que a que ele havia tentado colocar em palavras - a filosofia. (PEARS, 1988, p.89-90)

Distintas e para além do que se pode dizer, a estética e a ética se mostram, assim como a forma lógica, e por isso ela não as expressa. De acordo com o Wittgenstein do *Tractatus*, as concatenações entre objetos na realidade e entre nomes numa proposição têm a mesma forma. É por conta desse *isomorfismo* que é possível que a linguagem represente estados de coisas, ou melhor, os *afigure*. A noção de figuração [*Bild*] para Wittgenstein é de suma importância, tendo relações estreitas com o *pensamento* em todos os momentos de sua filosofia, embora com diferentes significações. O que pode ser pensado pode ser dito, e toda questão passível de ser colocada tem uma resposta possível.

A tarefa do *Tractatus* pode ser reconhecida como a do empreendimento de uma *crítica* da linguagem, ou seja, definir os limites *transcendentais* entre o dizível e o que não se pode dizer, com fins de clarificar o que constitui um dizer com sentido, distinguindo-o do puro *nonsense*. A proposição diz: “isto está assim”, o místico *mostra* de que forma as coisas estão, as exhibe. É por lidar com esse transbordamento do dizível que o místico transforma seus limites.

O critério de verdade de um dizer está em se uma proposição consegue ou não descrever algo que ocorre na realidade, muito embora a não-verdade não implique em um não-sentido. Como consta na primeira proposição do *Tractatus*, o mundo é constituído pela totalidade dos fatos positivos, de todos os estados de coisas que são o caso. Uma ligação entre uma certa articulação de nomes e uma certa articulação de objetos que seja verificável é chamada "fato positivo". as que não se verificam, seriam, pois, "fatos negativos", ou contra-fatos. A proposição nesse caso diz algo que não pode ser verificado no mundo, mas no entanto tem sentido, dispõe de uma forma lógica; essa proposição afigura um *fato negativo*. As relações entre os objetos e seus correspondentes na linguagem (nomes) se dão em uma espécie de "paralelismo" elementar, donde se segue uma correspondência formal entre proposições e os estados de coisas que elas pretendem descrever.

O espaço lógico é onde todas as possibilidades de estados de coisas (articulação de objetos e nomes) se dão, uma superfície *sem atrito*, sem oferecer qualquer resistência a novas ligações entre nomes e objetos segundo suas propriedades internas. A teoria pictórica, exposta no *Tractatus Logico-Philosophicus* apoia o significado numa relação de correspondência entre linguagem e realidade, e portanto, encontra seu lastro na referência.

Além de um aspecto *referencialista*, o estatuto de um espaço lógico como meio dentro do qual as articulações entre signos e objetos acontecem dá a esse modo de entender a linguagem um caráter de um “*perfeccionismo lógico*”. É esse termo que Robert J. Fogelin usa para descrever as características da primeira concepção de significado de Wittgenstein:

*Referencialismo*, como irei usar esta palavra, é a visão que o suposto papel das palavras é significar ou se referenciar às coisas, e o suposto papel das sentenças é afigurar ou representar como as coisas se interligam. (...)

(...) Como usarei a expressão, perfeccionismo lógico se refere à visão, frequentemente tacitamente assumida, que as regras subjacentes e que governam nossa linguagem devem ter uma estrutura ideal - elas devem, por exemplo, ser absolutamente rigorosas e cobrir todas os casos possíveis.<sup>7</sup> (FOGELIN, 2018, p.31)

Esse paralelismo delimita o que é o mundo (fato positivo), como também o que não o é (fato negativo), de modo que as proposições são verificáveis; embora o espaço lógico comporte também os contrafactuais. Linguagem e mundo, dentro dessa perspectiva, se encontram em uma relação que se convencionou chamar *isomorfismo*, sendo importante frisar que essa relação ocorre somente a nível elementar. As palavras dentro de uma proposição viriam para satisfazer a necessidade de uma descrição de fatos em forma declarativa com valor de *verdade*.

Se conheço o objeto, também conheço tôdas as possibilidades de seu aparecer em estados de coisas. (Cada uma dessas possibilidades deve estar na natureza do objeto.) • Não é possível posteriormente encontrar nova possibilidade.

Para conhecer um objeto não devo com efeito conhecer suas propriedades externas — mas tôdas as internas. (WITTGENSTEIN, 1968, 2.0123 / 2.01231)

O dizer abarca a possibilidade de verificação no mundo de sua verdade ou falsidade pela forma da proposição, e a verificação é feita a partir dos fatos que compõem o mundo, enquanto totalidade do que ocorre. verifica-se se os nomes articulados substituem, na proposição, os objetos que eles designam, i.e., os primeiros se articulam do mesmo modo como os últimos estão uns para os outros no mundo (suas propriedades externas). Enquanto que as propriedades internas de um objeto dizem respeito a todas as possibilidades lógicas de articulações com outros objetos na realidade que ele possui em virtude de sua própria constituição no espaço lógico. A questão do sentido de um dizer se reporta imediatamente à forma lógica do mesmo.

---

<sup>7</sup> Tradução minha: “*Referentialism*, as I shall use this word, is the view that the presumptive role of words is to stand for or refer to things, and the presumptive role of sentences is to picture or represent how things stand to each other. (...)

(...)As I shall use the expression, logical perfectionism refers to the view, often tacitly assumed, that the rules underlying and governing our language must have an ideal structure – they must, for example, be absolutely rigorous and cover all possible cases.”

## 1.2 Conferência sobre Ética

Em 1929, Wittgenstein profere sua *Conferência sobre Ética*, texto que abre espaço para as reflexões que acompanham toda sua obra futura. Apesar de ter sido proferida num período onde as ideias do TLP ainda eram bastante reforçadas pelo filósofo, a estrutura desse pensamento começa a ser abalada. Contrariando a expectativa da audiência, Wittgenstein não toma a lógica como objeto de sua fala, mas a Ética. A escolha dessa obra se deve à abertura que a mesma proporcionou às discussões e vêm esclarecer as questões que surgem do tratamento dado pelo *Tractatus Logico-Philosophicus* à ética. Essa abertura se apresenta em dois principais aspectos: por um lado, a conferência esclarece certas obscuridades do texto do *Tractatus*; por outro lado, introduz uma novidade por meio da discussão sobre o conceito de *valor relativo*; Em uma carta a Ludwig von Ficker, Wittgenstein diz:

Meu trabalho consiste de de duas partes: uma apresentada aqui mais tudo o que eu não escrevi. E é precisamente essa segunda parte que é importante. Meu livro traça limites à esfera da ética por dentro como ela é, e estou convencido que esse é o *único* modo rigoroso de traçar esses limites (VON WRIGHT, G. H. 1982, p.83)

O peso que a ética exerce no seu *Tractatus* é também apresentado no próprio prefácio da obra, mostrando quão pouco é resolvido quando se resolvem os problemas que concernem à forma da proposição e do que pode ser dito. A *Conferência sobre Ética* a vem a reboque dessa questão, que se mostra tão cara a ponto de o autor declarar que a parte mais essencial do *Tractatus* é sua parte não-escrita, não por qualquer contingência, mas porque a ela o que se reserva é o silêncio. Na *Conferência sobre Ética*, a abordagem se modifica um pouco: ao invés do silêncio diante do inefável, o mostrar por comparação e contraste entre exemplos.

Eu poderia fazê-los ver o que o típico - diga-se - rosto chinês; tal que se vocês olharem através da fila de sinônimos que ponho ante vocês, vocês irão, eu espero, ser capazes de ver as qualidades características que todos eles têm em comum e essas são as qualidades características da Ética. (WITTGENSTEIN, 1965, p. 4-5)<sup>8</sup>

Ao invés de apontá-la como transcendental, como no *Tractatus*, Wittgenstein começa por oferecer diversas descrições do que usualmente é tratado por Ética<sup>9</sup>, e admitindo certa unicidade com a Estética, concebe ambos os campos no interior da atribuição de valor. A escolha por esse procedimento é de certa forma uma antecipação do modo como o segundo Wittgenstein elabora sua filosofia, acumulando descrições e enumerando usos de diversas

---

<sup>8</sup> Tradução minha. "I could make you see what is the typical-say-Chinese face; so if you look through the row of synonyms which I will put before you, you will, I hope, be able to see the characteristic features they all have in common and these are the characteristic features of Ethics"

<sup>9</sup> Esse gesto introduz sub-repticiamente uma noção que será enunciada mais tarde, a de *semelhança de família*.

expressões, no lugar de buscar a essência do conceito. Isso nos dá a pensar que é reconhecida uma impossibilidade de definição patente da ética, e é diante desse reconhecimento que o filósofo procura, por comparação e contraste entre exemplos, dar uma ideia aproximada. Essa postura distancia a concepção de ética assumida por Wittgenstein da tradição axiológica essencialista, inclusive de G. E. Moore, citado no texto. .

Agora ao invés de dizer “A ética é a investigação sobre o que é bom” eu poderia ter dito que a ética é a investigação sobre o que é avaliável, ou, sobre o que é realmente importante, ou poderia ter dito que a ética é a investigação sobre o sentido da vida, ou sobre o que faz da vida algo que vale a pena ser vivido, ou sobre a forma correta de viver.<sup>10</sup>(WITTGENSTEIN, 1965, p. 5)

A Ética/Estética como uma investigação do que é bom, ou do que é valioso, ou do que é realmente importante, envolve algo além de proposições contingentes enquanto descrições ou figurações. Elas lidam com valores, não se reportam à contingência dos fatos e nem respondem à clareza e pureza da lógica, mas atentam contra suas fronteiras. Se a linguagem se resolve em proposições assim como o mundo se resolve em fatos, ética e estética são sobrenaturais na medida em que proposições éticas ou estéticas, *neste momento*, não passam de pseudo-proposições. Tentam dizer algo sobre o valor absoluto, o sentido último da vida, o que é supremamente preferível, algo que diz respeito a uma hierarquização entre os fatos, algo que é absurdo do ponto de vista lógico. Com relação ao tema de nosso trabalho, podemos concluir que ética e estética não podem ser objeto de qualquer ciência sem que essa última inevitavelmente caia em contrassensos.

É aludida a possibilidade de alguém que porventura detenha conhecimento da totalidade dos fatos positivos, e que escreva o "Livro do Mundo" que comporte as descrições dos fatos correntes. Todas as descrições se assemelham em forma, pois a articulação de objetos e nomes em relação de afiguração não distingue valorativamente ocorrências como um casamento ou a queda de uma rocha, ambas podem ser anunciadas se valendo da forma da proposição. O que está na esfera do valor transborda as possibilidades do dizer. Não pode ser dito na medida em que não cabe na forma de uma proposição, como sentença declarativa com valor de verdade, um “dizer” puramente ético ou estético, uma vez que a proposição comporta descrições de estados de coisas, e os valores as transbordam. Nesse caso, ocorre um transbordamento dos limites de possibilidades do dizer. Há um excesso, um transbordamento na relação de afiguração entre proposição e estados de coisas, o transbordamento evoca os

---

<sup>10</sup> Tradução minha. “Now instead of saying "Ethics is the enquiry into what is good" I could have said Ethics is the enquiry into what is valuable, or, into what is really important, or I could have said Ethics is the enquiry into the meaning of life, or into what makes life worth living, or into the right way of living.”



limites da linguagem, e por isso os limites do mundo. O *Tractatus* traça uma "topologia" que busca esclarecer os limites entre o fato, a proposição, e o valor, dentro da linguagem. O silêncio dedicado às questões referentes ao valor, que é Místico, não é um silêncio total. O modo com que se lida com esse silêncio, intencionalmente anunciado, estabelece o que talvez seja a diferença mais relevante para este trabalho entre o Wittgenstein dos *Notebooks* e do *Tractatus* e o das *Preleções*.

A distinção entre *juízo de valor relativo* e *juízo absoluto* é o ponto que nos interessa neste trabalho. É a partir dela que conseguiremos delimitar o campo sobre o qual a apreciação estética ocorre no interior dessa esfera de valores. A preocupação ética (e consequentemente estética) já está presente no *Tractatus*, ou melhor, em sua segunda parte não-escrita. A *Conferência sobre Ética* é uma incursão no colapso do dizer o valor (como em "Eu me maravilho de que o mundo exista") e no êxito do mostrar o valor mediante esse colapso do dizer.. O juízo de valor relativo se dá na forma de uma proposição que aponta para uma hierarquia de valor fundada em um critério de avaliação, ou seja, aponta algo que seria preferível a *outra coisa*. Exemplos fornecidos ao longo do texto são as proposições: "Esta é a estrada certa", "este homem é um bom corredor". Os valores expressos pela "certeza" da estrada ou da boa habilidade do homem corredor são relativos ou às outras estradas que se poderia tomar, e que não levariam ao mesmo lugar ou levariam, mas num tempo maior, ou às habilidades da maioria das pessoas para corrida. Portanto, é sempre possível encontrar uma proposição que traduza o valor aparentemente expresso em fato, pois "todo juízo de valor relativo é uma mera enunciação de fatos e pode, portanto, ser posta de tal forma que perca toda a aparência de um juízo de valor" (WITTGENSTEIN, 1965, p. 6)

A novidade que nos interessa neste texto é a apresentação do conceito de *juízo de valor relativo*. Sobre a questão do valor absoluto, o *Tractatus* já se pronunciava. É ele que é expresso em situações onde o indivíduo vivencia algo da ordem do *sobrenatural*, do *Místico*. A distinção entre valor absoluto e relativo não está na formação de hierarquias (comum às duas), mas na possibilidade do estabelecimento de critérios para determinação das mesmas. O valor absoluto é intrínseco a tipos de proposições que, segundo as concepções de Wittgenstein, são desprovidas de sentido, ou seja, não afiguram fato algum, positivo ou negativo. Esse tipo de juízo é uma tentativa de formulação na linguagem sobre a transcendentalidade da própria experiência, de seus limites. Nesse sentido, só é possível a elaboração de pseudo-proposições, visto que não é possível pensar ou formular o oposto do

que é dito; ao juízo de valor absoluto não corresponde uma contraparte negativa. Três exemplos são fornecidos e descritos para melhor compreensão na Conferência.

1. O maravilhamento perante a existência do mundo
2. A segurança absoluta
3. A culpa absoluta

Wittgenstein menciona uma frase que já constava de certa forma em *Notebooks*, a saber, “Eu me maravilho de que o mundo exista”. Essa frase é um exemplo do que o filósofo compreende como um juízo de valor absoluto, visto que não se deixa parafrasear por proposição alguma. Para explicá-la, a única coisa a fazer seria repeti-la. A frase incorre num não-sentido [*nonsense*], pois não afigura nenhum fato, negativo ou positivo, embora também não seja uma tautologia, pois não se posiciona valorativamente diante de uma formulação tautológica: a inexistência do mundo é inconcebível. Ao invés disso, declara maravilhamento frente à existência do que quer que seja, de todo e qualquer fato.

O “misterioso” do valor absoluto está em que o juízo não é passível de substituição por uma proposição afigurativa. Alguém pode se sentir seguro em relação a “ameaças” particulares, mas não parece ser o caso que, factualmente, a segurança absoluta possa ocorrer. As experiências que provocam esse tipo de juízo não se apoiam sobre a *contingência*, mas sobre o absoluto. É a experiência de um *milagre*. Uma determinada ocorrência é tomada como um milagre em virtude da visão que é lançada sobre ela, pelo modo que agimos frente a ela. Não existem milagres para a ciência, uma vez que o tratamento factual e metodológico despe a experiência do milagre de seu valor místico. O juízo de valor absoluto se volta para a forma da existência, para além dos limites do que se pode comunicar pela linguagem, para a totalidade e para o indizível.

As três experiências que eu mencionei a vocês (e eu poderia ter adicionado outras) parecem para aqueles que as experienciaram, por exemplo para mim, ter em algum sentido um valor absoluto intrínseco. Mas quando eu digo que elas são experiências, é claro, elas são fatos; elas tiveram lugar aqui e ali, duraram um certo tempo definido e conseqüentemente são descritíveis. E então, pelo que eu disse a alguns minutos atrás, eu devo admitir que não tem sentido dizer que elas têm valor absoluto. E deixarei meu ponto ainda mais aguçado ao dizer: É o paradoxo de que uma experiência, um fato, deva parecer ter um valor sobrenatural.<sup>11</sup> (WITTGENSTEIN, 1965, p.10)

---

<sup>11</sup> Tradução minha “Now the three experiences which I have mentioned to you (and I could have added others) seem to those who have experienced them, for instance to me, to have in some sense an intrinsic absolute value. But when I say they are experiences, surely, they are facts; they have taken place then and there, lasted a certain definite time and consequently are describable. And so from what I have said some minutes ago I must admit it is nonsense to say that they have absolute value. And I will make my point still more acute by saying: It is the paradox that an experience, a fact, should seem to have supernatural value”.

Lemos o paradoxo referido na citação acima é como uma abertura para o que posteriormente foi chamado de *apreciação estética*, e o ponto crucial de uma reviravolta interna ao texto. A experiência do valor absoluto é um fato, e portanto pode ser descrito. É justamente nessa possibilidade de descrição que se apoia a abertura posterior do campo ético e estético. Importantíssima para compreender esse ponto é a noção de milagre. Um milagre é um fato que extrapola o campo de possibilidades imagináveis de ocorrência no mundo, por exemplo uma situação em que inesperadamente a cabeça de uma pessoa vira uma cabeça de leão. É possível ver essa situação como um milagre, assim como é possível *ver* o mundo *como* um milagre, cf. exemplo acima. Mas a partir do momento em que essa pessoa é levada ao médico<sup>12</sup> para que o caso seja investigado e tratado, o milagre é visto a partir não do absoluto, e portanto passa-se a comportar linguisticamente frente a ele em busca de causas. O que é buscado são os mecanismos que, por meio de uma cadeia causal, provocaram um certo problema.

Neste ponto do texto é anunciado pela primeira vez, de forma despretensiosa, um conceito exposto com uma clareza maior na segunda parte das *Investigações Filosóficas*, o *ver-cómo*, objeto de uma seção no terceiro capítulo deste trabalho. Uma mesma ocorrência, ao ser tomada como expressão do absoluto, figura como milagre, e ao ser investigada cientificamente se mostra como uma anomalia com lacunas na explicação de sua natureza. O fato de uma ocorrência ser tomada num juízo como absoluta é um fato como qualquer outro, e que pode ser descrito; se a descrição é assentida, isso já insere a experiência num campo onde critérios objetivos valem: a pessoa é levada a ver a situação de modo que consegue descrevê-la de tal e tal modo, e não mais fica presa em contrassensos.

Wittgenstein percebe que reconhecer proposições ditas éticas ou estéticas como *nonsense* é, até certo ponto, um equívoco, pois *usualmente* não as reconhecemos como tal, mas como éticas ou estéticas, ou mesmo como verdadeiras ou falsas. Até que ponto vai o caráter sobrenatural de nosso objeto de investigação? Será o valor absoluto algo intrínseco ao que nos referimos com determinados juízos, ou um aspecto da experiência que incita esse juízo? Tais questionamentos apontam para uma transformação e *relativização* das dimensões estética e ética da experiência humana na linguagem. Tocar no aspecto relativo do valor, aquele que pode ser submetido a critérios objetivos, essa tarefa já é operada na conferência em questão. Wittgenstein nos orienta a conceber as proposições éticas e estéticas para além

---

<sup>12</sup> O exemplo funciona melhor com a medicina ocidental, orientada por uma metodologia científica empírico-dedutiva.

da significação factual, e de uma suposta infabilidade inescapável. O indizível não pode mais ser identificado a partir da formalização proposicional, mas a partir das complexas situações nas quais os enunciados têm lugar.

## 2. A ESTÉTICA NO PERÍODO TARDIO DA FILOSOFIA DE WITTGENSTEIN

Até agora, temos visto como o assunto da estética foi tratado por Wittgenstein em seus primeiros escritos, onde o aspecto absoluto do *valor* o colocava no lugar de *limite* da linguagem. Já em “Conferência sobre Ética”, há uma abertura para pensar proposições que, ao mesmo tempo que exprimem valores, o fazem de acordo com critérios objetivos. A importância do juízo de valor relativo é acentuada em *Preleções sobre Estética*. Nessas aulas, Wittgenstein consolida um modo de ver a estética como um complexo campo de atuação da linguagem, onde entram em jogo descrições objetivas, que submetem a expressão de valor a uma certa normatividade. Trata-se ainda de *mostrar*, mas a forma pela qual se mostra não exclui um *dizer* significativo: o fato importa tanto quanto o valor, pois indica os critérios objetivos que estão em jogo; antes a única possibilidade para tal era através de proposições formalmente absurdas, tautológicas ou contrassensuais, posteriormente essa aura metafísica se dissipa: o valor se mostra dependendo do uso que é feito de uma articulação de signos, não mais de sua forma ou essência.

Esse capítulo pretende apresentar noções que aparecem como consequência da concepção de significado como *uso*, que substitui a primazia da forma lógica pela dos jogos de linguagem. Wittgenstein transforma consideravelmente<sup>13</sup> seu método de investigação, principalmente a partir de meados da década de 30. A partir daí o filósofo prioriza o *uso* que é feito dos signos em dadas práticas sociais, que podemos entender como *jogos de linguagem*. Se o significado de uma expressão não é função de sua forma lógica, agora ele é agora ele é incontornavelmente vago e contextualmente dependente.. Essa constatação leva Wittgenstein a elaborar uma crítica do próprio conceito de *conceito*, que acompanha a noção de *semelhança de família*, discutida adiante. Poderemos, a partir disso, entender porque o modo com o qual o filósofo se volta para a estética após o *Tractatus* a revela como um assunto “muito vasto” e “muito mal compreendido” (WITTGENSTEIN, 1970, I.1).

Se no *Tractatus* a estética era vista como um domínio que corresponde ao limite do dizer, isso é porque a linguagem como um todo era concebida como um meio de representação lógico-pictórica dos fatos. Posteriormente, a primazia da gramática procura chamar atenção pros usos que fazemos dos signos quando nos voltamos para as coisas com um *olhar* estético. Pode-se dizer, com isso, que houve uma “realocação” (a vivência aparece

---

<sup>13</sup>Há uma série de concepções que se mantêm mais ou menos inalteradas, como por exemplo que a lógica não é ciência axiomática, e que a filosofia é uma atividade de dissolução de mal-entendidos.

como um problema) do indizível (não há mais um limite lógico do absurdo), que agora se mostra em espécies diferentes de emprego dos signos. Este capítulo apresenta e descreve três formas desses empregos, indicados por Wittgenstein em *Preleções sobre estética: os usos expressivo, descritivo, e gramatical*.

## 2.1 A reformulação do conceito de estética nas Preleções sobre Estética

Dado que toda esta monografia se empenha em dar conta do conceito de apreciação, defendido aqui como central nas *Preleções*, o esforço feito envolve investigar o texto em sua totalidade, uma vez que é o único na obra de Wittgenstein em que esse conceito aparece com sua “sistematicidade”. Cabe aqui nesta seção, apresentar sucintamente pontos de divergência em relação às concepções sobre Estética até aqui apresentadas. Esses pontos compõem a estrutura das *Preleções*, uma vez apresentados, o que se forma é uma imagem de como vem a ser compreendida a estética à luz de seus escritos posteriores. Hans Johann-Glock aponta no verbete destinado à estética em seu *Dicionário Wittgenstein*, quatro transformações em pontos fundamentais da visão de Wittgenstein sobre o assunto, cuja menção é cara a este trabalho:

- (a) É errado focar somente num pequeno grupo de termos como “belo” ou “feio”. Estes são usados principalmente como interjeições, e têm “quase um lugar desprezível” em nossa reação a obras de arte ou à beleza natural (...)
- (b) É errado negligenciar o USO de expressões estéticas em favor de sua forma linguística. (...)
- (c) Ele rejeita a ânsia por uma definição analítica de termos estéticos tais como “belo”, “arte”, ou “obra de arte”, e implica que tais termos são conceitos por semelhança de família. (...)
- (d) Wittgenstein rejeita a ideia de que a estética é um ramo da psicologia, buscando providenciar explicações causais para nossa experiência estética. (...) <sup>14</sup> (GLOCK, J-H. 1996, p. 32-33)

---

<sup>14</sup> Tradução minha. “ (a).It is wrong to focus just on a small group of terms like 'beautiful' or 'ugly'. These are used mainly as interjections, and have 'almost a negligible place' in our reaction to works of art or natural beauty. (...)

(b)It is wrong to neglect the USE of aesthetic expressions in favour of their linguistic form. (...)

(c)He rejects the craving for an analytic definition of aesthetic terms such as 'beautiful', 'art', or 'work of art', and implies that such terms are family-resemblance concepts. (...)

(d)Wittgenstein rejects the idea that aesthetics is a branch of psychology, aiming to provide causal explanations of our aesthetic experience. (...)

Sobre o primeiro ponto, é correto dizer que corresponde a uma crítica não só à estética tradicional, concebida enquanto investigação do Belo, mas também à sua antiga forma de compreender a relação entre valor e significado. O equívoco apontado é consequência de um privilégio da *forma* em detrimento do uso dos signos, na tentativa de compreensão dessa relação. Geralmente, quando se pensa em “reações” estéticas, têm-se a enganosa ideia de que um conjunto de predicados como “belo”, “maravilhoso”, “horrendo”, limitam e determinam a forma como nos relacionamos linguisticamente com a arte.

Estamo-nos concentrando 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 - na ocasião enormemente complicada em que há uma ocorrência da expressão estética, em que a própria expressão ocupa um lugar quase insignificante. (WITTGENSTEIN, 1970, I.5)

Focar em um certo grupo de palavras como sendo primordial, um vocabulário estético fundamental, é um equívoco, um obstáculo na investigação dos *enigmas estéticos*. Principalmente quando os elementos desse grupo são signos usados unicamente para expressar agrado e desagrado. Importa menos a forma das palavras e frases e mais seu uso, sua conexão com os lances anteriores e posteriores de linguagem e sua conexão com a prática comunicacional como um todo.

O foco não deve estar nas palavras por elas mesmas, mas nas ocasiões em que são emitidas, em que essa determinada articulação de signos tem lugar. São essas ocasiões - jogos verbais que incluem o que é dito e um comportamento linguístico que daí se segue - o objeto de investigação, nesse momento posterior da filosofia de Wittgenstein, no que diz respeito ao campo da estética. Isso nos leva ao segundo ponto exposto por Glock, o erro da primazia da forma em detrimento do *uso*. Sobre as palavras “belo”, “bom”, “lindo”, Wittgenstein diz:

Que é que *faz* da palavra uma interjeição aprovativa? O jôgo verbal em que aparece, não a forma das palavras. (Se eu tivesse de dizer qual o êrro principal cometido pelos filósofos da geração atual, inclusive Moore, eu diria que é o modo por que consideram a linguagem: consideram a forma das palavras, não o uso que se faz dessa forma.) (WITTGENSTEIN, 1970, I.5)

As situações em que as expressões linguísticas estabelecem sua significação, por isso a pergunta “que é que *faz* da palavra(...)?”<sup>15</sup>. Sobre a questão do significado como uso é dedicada uma seção do capítulo seguinte. Por ora, é suficiente salientar a importância de

---

<sup>15</sup> Para elucidar melhor essa questão, Wittgenstein nas seções 15 e 26 das *Investigações Filosóficas* compara dois paradigmas do conceito de significado. O pensamento referencialista vê os signos (nomes) como *etiquetas* que servem para designar as coisas, nomeando-as, e pressupõe que todo aprendizado da linguagem passa por esse processo. Em contraposição ao paradigma da etiqueta, Wittgenstein oferece o do signo como *ferramenta*, algo que pode servir para os mais variados fins dependendo da forma com que é usado e de onde é empregado.

voltarmos nossa atenção para as situações de uso (e aprendizado) dos signos e sua imensa importância para compreendermos a significação empregada em grande parte dos casos.

Wittgenstein não reconhece na grande maioria dos conceitos empregados na linguagem cotidiana a possibilidade de definição com base em alguma *essência*. O anti-essencialismo que impregna sua concepção posterior de significado talvez se manifeste de forma mais visível no conceito de *semelhança de família*, apontado no terceiro item indicado por Glock. Utilizamos uma articulação de signos qualquer com finalidades consideravelmente diferentes em duas situações distintas. Por exemplo, a palavra “descrição” (importantíssima para a discussão proposta por esta monografia) pode ter os mais variados significados, sendo impossível delimitar rigidamente e independentemente de um contexto qual seria a aceção adequada.

Quem não tem perante os olhos a multiplicidade dos jogos de linguagem será talvez inclinado a colocar questões como estas: “Que é uma pergunta?” - É a constatação de que não sei tal e tal coisa, ou a constatação de meu estado anímico e incerteza? E o grito “Socorro!” é uma tal descrição?

Pense 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, 1996, §24)

Radicalizando ocorrências como essa, Wittgenstein concebe o próprio conceito de “conceito” sob influência dessa rede de similaridades e dessemelhanças entre os usos de um mesmo signo, um “parentesco” que justifica a ideia de “semelhança de família”.

O quarto ponto exposto por Glock, na medida em que chama atenção para a distinção de natureza entre ciência (psicologia) e estética, anuncia a especificidade de uma investigação estética, que se serve de um tipo de justificativa diferente da causalidade mecânica da ciência. A satisfação, aprovação ou agrado, pode se manifestar da mesma forma em dois diferentes casos: (1) ao ingerir um alimento de que se gosta, (2) ao ouvir uma canção ou peça musical de que se gosta, as mesmas palavras podem ser usadas para demonstrar aprovação, por interjeições, muito embora as situações difiram radicalmente. “Problemas estéticos nada têm a ver com experimentos psicológicos, mas são respondidos de maneira inteiramente diferente” (WITTGENSTEIN, 1970, II.36). Isso se deve à diferença das situações em que empregamos as palavras “causa” e “motivo”, diferença que é objeto de análise na primeira seção do terceiro capítulo.



## 2.2 O significado como uso

Para chegarmos ao ponto que interessa a esse trabalho de forma clara, torna-se necessário descrever o que é entendido por *significado* na chamada segunda fase da obra de Wittgenstein. Em sua fase conhecida como *intermediária*, Wittgenstein começa a delinear alguns traços do que constitui o fundamento de seu pensamento em escritos posteriores. Por diferentes vias, a ideia de que o significado se dá apenas por meio de figuração lógica da realidade gradativamente cede espaço a uma outra, mais abrangente. Não é que não se possa referir, por meio da linguagem, a objetos, como o pensamento referencialista defende. A questão é que esse é apenas um *uso* possível de certa articulação de signos na linguagem e a definição ostensiva está longe de ser o ato fundador da significação em geral.

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, 1996, §43)

Abandonando sua formação logicista, Wittgenstein agora assume que um signo linguístico não possui, somente em virtude de sua forma, um sentido previamente determinado. A significação de uma palavra ou signo depende inteiramente, portanto, do papel que desempenha quando é empregado em tal ou tal situação. Do jogo verbal na qual aparece. Ao contrário do que o *Tractatus* apresentava, não são mais as propriedades lógico-formais de um signo ou proposição que deverão ser buscadas, mas o reconhecimento da situação específica na qual esse signo ou proposição tem lugar. As palavras são como ferramentas, que podem ser usadas para cumprir com as mais variadas funções quando articuladas. Não é o caso que em geral, no uso corrente das expressões na vida cotidiana, elas contenham uma *essência* que predetermine sua significação em todos os casos, que garanta uma univocidade.

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. (E também o autor do *Tractatus Logico-philosophicus*). (WITTGENSTEIN, 1996, §23)

Em *Preleções sobre estética*, podemos perceber uma complementação dessa afirmação:

Repetidas vezes comparei a linguagem a uma caixa de ferramentas contendo martelo, formão, fósforos, pregos, parafusos, cola, etc. Não foi por acaso que se reuniram tôdas essas coisas; existem, porém, diferenças importantes entre as diversas ferramentas, que são usadas de muitas e diferentes maneiras; nada mais diferente entre si que cola e formão. Surpreendem-nos constantemente as partidas que a linguagem nos prega quando ingressamos num novo campo. (WITTGENSTEIN, 1970, I.4)

A pretensão da lógica constitui uma exigência insustentável quando a linguagem é encarada em sua dimensão cotidiana, com as múltiplas funções que pode realizar através dos mais variados usos dos signos. Wittgenstein reconhece em si mesmo, num momento anterior, essa pretensão. Mas de alguma forma, nessa e por essa comparação, parece que algo se mantém. A estrutura da linguagem, segundo o *Tractatus*, é garantida pelo isomorfismo elementar entre realidade e linguagem que se resolve por meio de uma forma lógica comum a figurações e fatos.

A proposição pode representar a realidade inteira, não pode, porém, representar o que ela deve ter em comum com a realidade para poder representá-la — a forma lógica.

Para podermos representar a forma lógica seria preciso nos colocar, com a proposição, fora da lógica; a saber, fora do mundo. (WITTGENSTEIN, 1968, 4.12)

A multiplicidade de funções exercidas pela linguagem num escopo mais amplo, por outro lado, está ancorada não mais na *realidade*, ou nos limites da lógica, mas no que Wittgenstein chama por *formas de vida*. O conceito de forma de vida, apesar de vital importância, é pouco mencionado e nunca definido ou explicado.

Pode-se representar facilmente uma linguagem que consiste apenas de comandos e informações durante uma batalha. - Ou uma linguagem que consiste apenas de perguntas e de uma expressão de afirmação ou de negação. E muitas outras. - E representar uma linguagem significa representar uma forma de vida. (WITTGENSTEIN, 1996, §19)

A linguagem natural é composta por um sistema aberto de normatividades que atuam sobre os jogos, que se localizam num tempo e espaço específicos. Mais do que ter atuação, sistemas de normatividade *fundamentam* os “jogos” referidos, fazendo com que, para que tais procedimentos linguísticos sejam genuinamente realizados, algumas regras tenham de ser seguidas. A noção de “regra” é essencial para compreender como Wittgenstein concebe as práticas linguísticas associadas à arte e à estética no geral, como a *apreciação*. Passamos agora a tratar mais especificamente do conceito de “jogo de linguagem”, com fins de esclarecer como são entendidas essas “situações” nas quais a linguagem se anima.

## 2.3 Os jogos de linguagem

Em suas obras do chamado período intermediário, Wittgenstein frequentemente compara a linguagem a um jogo de xadrez, uma analogia se mostra muito frutífera. Ora, num jogo de xadrez, o que define uma determinada peça não é sua aparência, tamanho, cor, mas o movimento que deve realizar no tabuleiro. Assim como na linguagem o aspecto lógico-formal dos signos não se mostra essencialmente relevante para que se reconheça significado, mas sim o uso que deles está sendo feito.

Quantas espécies de frases existem? Afirmação, pergunta e comando, talvez? - Há inúmeras de tais espécies: inúmeras espécies diferentes de emprego daquilo que chamamos de “signo”, “palavras”, “frases”. E essa pluralidade não é nada fixo, um dado para sempre; mas novos tipos de linguagem, novos jogos de linguagem, como poderíamos dizer, nascem e outros envelhecem e são esquecidos (...) 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. 1996, §23)

Ao propor como lastro dessa concepção de significado o conceito de *jogo de linguagem*, Wittgenstein rejeita qualquer pretensão à universalidade em atribuições de sentido. O significado de uma palavra está portanto, sempre em jogo. As palavras, dentro dessa ótica, funcionam como ferramentas. Desempenham uma certa função que dependerá de uma situação apresentada e de suas possibilidades de uso dentro dessa situação. A situação nesse caso é o jogo de linguagem, e as possibilidades de uso dessa palavra-ferramenta são dadas pelas *regras* do jogo. Uma das quatro concepções de jogos de linguagem, dadas ao longo da obra de Wittgenstein<sup>16</sup>, diz que tais consistem em práticas sociais que se dão através da articulação da linguagem.

Wittgenstein descreve seguir regras como uma prática social, falando de “costumes”, “hábitos” e “instituições”. A questão é se ele mantinha uma visão de comunidade, de acordo com a qual seguir regras é possível somente no interior de uma comunidade social<sup>17</sup>. (GLOCK, J-H. 1996, p. 329)

Essa articulação é possível quando utilizamos signos de acordo com a especificidade da prática. A adequação de uma articulação de signos em um jogo de linguagem, é o que o autor denomina como *seguir uma regra*. A prática de seguir uma regra dentro de um determinado jogo constitui um lance dentro desse jogo de linguagem (WITTGENSTEIN,

---

<sup>16</sup> Glock, no *Dicionário Wittgenstein*, enumera quatro acepções possíveis para o conceito de “jogo de linguagem”, (a) como práticas de ensino, (b) jogos ficcionais como objetos de comparação, (c) Atividades linguísticas em práticas sociais, (d) a Linguagem como um grande jogo. (cf. GLOCK, 1996, p.196-197)

<sup>17</sup> Tradução minha: “Wittgenstein describes rule-following as a social practice, speaking of 'customs', 'habits' and 'institutions' (PI §199). The question is whether he held a community-view, according to which rule-following is possible only within a social community.”

1996, §49), e sua realização, assim como a compreensão do uso, depende *do domínio de uma técnica* (idem, §199).

Segundo Wittgenstein, todas as nossas práticas sociais, que são linguisticamente orientadas, estão submetidas a regras. Isso não exclui os jogos estéticos, nos quais tanto o artista quando o receptor da obra (no caso da arte)

(...)não tivesse eu aprendido as regras, e não estaria capacitado a fazer um juízo estético. Com aprendê-las, a pessoa desenvolve um juízo cada vez mais apurado. A aprendizagem das regras modifica efetivamente nossos juízos. (Muito embora, mesmo que não tenham aprendido Harmonia nem possuam bom ouvido, vocês possam, não obstante, detectar qualquer desarmonia numa sequência de acordes.) (WITTGENSTEIN, 1970, I.15)

Wittgenstein abandona então sua postura formalista do *Tractatus*, e passa a tratar dos problemas que emergem da tradição a respeito do que consiste o significado por meio de uma *investigação gramatical*. A concepção de *gramática* de Wittgenstein assume uma significação diferente do usual. Se trata agora do conjunto de regras que orientam os usos de determinado signo. Tal concepção, por outro lado, não interdita a possibilidade de haver mais de um uso para um um signo, pelo contrário. Não há nada que impeça a ocorrência de um novo uso contrastante com aquele mais comum e canônico, chamada por vezes de *literal*. A ideia de que a linguagem se configura a partir da *forma* dos signos pode se perder quando um mesmo signo admite mais de um uso, “Não partimos de certas palavras, mas de certas ocasiões ou atividades” (WITTGENSTEIN, 1970, I.6). São requeridos outros elementos que não estão presentes na forma para que o significado de determinada expressão linguística seja compreendida. É possível que identifiquemos como razão de tal abertura, ou ampliação, com certa a contingência de elementos contextuais.

#### **2.4 A semelhança de família**

A constatação de que a polissemia ocorre na maior parte das ocorrências em linguagem natural fez com que Wittgenstein visse a necessidade de elaboração de um novo conceito de *conceito*. Ao discutir as aplicações e usos da palavra “jogo” nas *Investigações Filosóficas*, ele se dá conta da enorme dificuldade de encontrar um só modo de definir: entre um jogo de amarelinha e um de xadrez, um jogo de futebol e um de pôker, existem similaridades e dissimilaridades que se sobrepõem, e que impedem a fixação de uma definição patente.

Considere, por exemplo, os processos que chamamos de "jogos". Refiro-me a jogos de tabuleiro, de cartas, de bola, torneios esportivos etc. O que é comum a todos eles? Não diga: "Algo deve ser comum a eles, senão não se chamariam 'jogos'", - mas veja se algo é comum a eles todos. - 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. Como disse: não pense, mas veja! (WITTGENSTEIN, 1996, §66)

As semelhanças de família se comportam como sobreposições de semelhanças entre diversos usos para um mesmo signo, de modo que, tomados os usos (significações) A, B, C e D de um mesmo signo, não é possível reuni-los todos em nome de características ou critérios que seja comum a todos eles da mesma maneira. Por outro lado, os usos se “comunicam” por conta de suas semelhanças. Mesmo se ocorrer que C não possua o que A e B possuem em comum, enquanto D possui. As relações entre elementos de conceitos por semelhança de família não são determinadas *a priori*. Essa sua forma de ver o problema do *significado* marca um afastamento de concepções metafísicas e, de maneira geral, *essencialistas*.

A univocidade inerente a uma *essência* de cada palavra, em última instância, é prescindível aos modos com os quais utilizamos a linguagem no cotidiano. Por outro lado, uma postura teórica se apoia na pretensão de construir sistemas onde todos os *conceitos* estão postos de modo que a relação entre eles já esteja garantida por uma delimitação precisa e empobrecedora de seus diversos usos no cotidiano. Essa visão seria construída a partir da necessidade do reconhecimento de características necessárias e suficientes nas coisas para que possam cair sob um conceito. A teorização, tanto na arte como na filosofia, para Wittgenstein configura uma “traição” do próprio e único *meio* de investigação: a gramática, e de forma mais geral, a linguagem, em sua textura aberta e indeterminada. É o desejo de generalidade, inerente às práticas de investigação científica e presente na tradição do pensamento filosófico, que constitui a maior dificuldade de uma investigação que admita a linguagem em seu real campo de possibilidades: o estudo gramatical dos jogos de linguagem.

Wittgenstein não nega e nem interdita a existência de termos unívocos, apenas pretende chamar atenção para a diversidade de jogos possíveis dentro do que chamamos linguagem. Nada impede que seja criada uma linguagem artificial em que os conceitos sejam bem delimitados e evitem toda e qualquer ambiguidade. O caso é que, dentro da concepção de significado como uso, essas delimitações seriam nada mais do que a prescrição de *um* uso possível, inserido em tal ou tal jogo.

Tudo aponta para o que é identificado como um aspecto de *vagueza* na noção de significado para Wittgenstein. O que caracteriza sua posição como *anti-essencialista*. Ocorre

que essa concepção rejeita a ideia de que haja uma essência das palavras e que a evocamos ao proferi-las, ou que se esconde como uma aura metafísica por trás de tudo aquilo o que é dito.

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? - *Nós* reconduzimos as palavras do seu emprego metafísico para seu emprego cotidiano. (WITTGENSTEIN, Ludwig. 1996, §116)

A recondução das palavras ao uso cotidiano denuncia que não há paridade entre a normatividade linguística envolvida em teorias essencialistas que buscam sistemas fechados e os sistemas normativos abertos que caracterizam a dimensão cotidiana da linguagem. Por essa razão, Wittgenstein recusa a ideia de estar elaborando qualquer espécie de *teoria*. Ao passo que a tarefa da filosofia para ele consiste em coisa radicalmente diversa. O que tem lugar como um certo *a priori* linguístico, um sistema normativo, não é unívoco e nem homogêneo, varia de acordo com os jogos de linguagem. Um exercício proposto para uma certa comparação entre usos é entre o uso de uma certa palavra no jogo em questão com o modo que recordamos aprender a usar originalmente essa palavra.

“(…)Tudo está certo; e nada está certo”. E nesta situação encontra-se, por exemplo, aquele que busca na estética ou na ética definições que correspondam aos nossos conceitos.

Nesta dificuldade, pergunte sempre: como *aprendemos* o conceito desta palavra (“bom”, por exemplo)? Segundo que exemplos; em que jogos de linguagem? Você verá então, mais facilmente, que a palavra deve ter uma família de significações. (WITTGENSTEIN, 1996, §77)

Cabe aqui traçar uma breve comparação entre dois modos de entender o aprendizado da linguagem, em função de uma concepção referencialista, com o que Wittgenstein chama definição ostensiva [*hinweisende Definition*], e o que ele mesmo procura descrever, de forma geral, que é o do ensino ostensivo. Aponto para uma bola e digo a uma criança: "bola". O aprendizado na criança se daria então por uma associação dos sons emitidos por mim à imagem da bola que está sendo indicada por meio de um gesto meu, por exemplo, apontar o dedo. Isso já indica uma concepção de significado (ou um conceito de conceito) específico, a de evocação de uma imagem, qual seja, a nomeação de um objeto por um gesto indicativo. Para que toda vez que o iniciado no uso da linguagem escute determinada palavra, seu

correspondente no mundo venha a tona. Isso possibilitaria a compreensão do que está sendo dito pelo iniciado, ou seja, possibilitaria a comunicação. Para Wittgenstein, essa etapa do processo de aprendizado é apenas um jogo primitivo, *preparatório*, que introduz um paradigma, um elemento a ser levado em conta num jogo de linguagem mais complexo.

Ao relacionarmos a concepção wittgensteiniana referente ao significado com a capilaridade pervasiva de similaridades proposta pela ideia de semelhança de família, é possível que haja determinada leitura em que todos os termos gerais, no limite, o são por possuírem essa espécie de semelhança. Ao, nas *Investigações*, dar exemplos específicos de conceitos que se dão por semelhança de família (jogo, arte, linguagem, cores, ética, estética, entre outros), Wittgenstein não parece querer limitar o alcance dessa ideia. Uma das tarefas do filósofo é descrever a "explicação do sentido de uma palavra", a existência de tais similaridades nos objetos, ao *olhar e ver* as razões pelas quais elas se dão, onde se dão e onde não se dão.

No caso da arte<sup>18</sup>, não há mais a necessidade e nem a pretensão de dar condições necessárias e suficientes para sua definição. Existe um amplo e indeterminado domínio de coisas que são passíveis de serem vistas como arte. Não é pela forma dos objetos ou por sua aparência ou organização que, a princípio, eles podem ser julgados como arte ou como não-arte. O trabalho da filosofia consiste então em evidenciar a existência desses tipos de relação pela ótica gramatical. Em outras palavras, descrever jogos de linguagem e suas regras. Em estética, assim como em filosofia, não se trata de descobrir novos fatos (isso cabe à ciência), mas de reorganizar o que já se sabe. Resta então a atividade de descrição dos mais diferentes e destoantes procedimentos que envolvem a realização e recepção (num sentido amplo) de obras de arte, bem como as regras que as orientam.

## **2.5 A radical indeterminação dos conceitos estéticos.**

---

<sup>18</sup> Mais especificamente na arte contemporânea.

Wittgenstein esclarece que o que chamamos pelo nome “estética” não se reduz ao domínio que a tradição filosófica a insere. Isso porque o uso de conceitos como belo, por exemplo, não apresenta critérios necessários e nem suficientes para entender um juízo como estético. As situações estéticas não demandam o aparato teórico fornecido pela tradição da disciplina Estética. Essa conclusão é tirada a partir do momento que Wittgenstein não trabalha a partir de uma análise formal das palavras e nem de suas concepções metafísicas de beleza, ao contrário, parte de um questionamento acerca do aprendizado da palavra. Não há uma preocupação excessiva com formas típicas de valorações, como agrado ou desagrado, aprovação ou desaprovação.

A empresa de Wittgenstein ao dedicar atenção ao vocabulário da estética tradicional não visa um reconhecimento da relevância das palavras deste vocabulário para o contexto, mas justamente pôr em questão a relevância que a tradição às imputou. O resultado é a descrição de algumas consequências da virada linguística dentro do campo estético. Wittgenstein pensa a Estética através de descrições de situações em que se discute sobre determinado objeto se valendo de grupos de palavras, que configuram o que em certo momento chama de “jogos estéticos”. *cf.* A ideia de um juízo estético se distancia de uma relação com categorias metafísicas, como as de Belo e Sublime, por exemplo, tão caras à Estética tradicional. Essa distância se deve à concepção wittgensteiniana de significado como uso, e não mais como forma proposicional.

Wittgenstein não pretende apresentar nenhuma teoria estética que reformule alguma já estabelecida. A discussão trazida pelo conceito de semelhança de família é justamente essa. A tentativa de estabelecer limites para a extensão de um conceito, de modo que todos os objetos por ele contemplados tenham necessariamente *algo* em comum entre si, amplia (paradoxalmente) as chances de uma incomunicabilidade. Ou seja, admitindo que há *algo* de comum em todos os objetos que recaem sob o domínio 'obra de arte', exclui-se, dentro de um sistema filosófico que pensa a arte, a possibilidade de algo que não possua essa característica seja arte, mesmo que seja tratada como sendo. Exclui-se, portanto, objetos que não satisfazem a concepção de arte que é *imposta*, apesar de serem tratados e vistos como tal usualmente. O que ocorre atualmente, por exemplo dentro de um círculo artístico mais conservador, na medida em que se atém a uma tradicional e clássica definição de Arte que não contempla obras de arte contemporânea. Essa tendência conservadora de que falo é caracterizada por uma atitude *essencialista* para com o domínio estético. Uma teoria é usada de substrato para a identificação de critérios determinantes, necessários e suficientes para que algo seja



reconhecido como arte, por exemplo. Morris Weitz, filósofo wittgensteiniano da arte, expõe em seu artigo “The role of theory in aesthetics” qual seria o papel que as teorias normativas da arte num contexto onde nenhuma delas prevalece absolutamente:

Uma vez que nós, como filósofos, entendamos esta distinção entre a fórmula e o que repousa por trás dela, compete a nós lidar generosamente com as teorias tradicionais da arte; porque incorporada em cada uma delas está um debate sobre um argumento para enfatizar ou centrar em alguma característica particular da arte que foi negligenciada ou pervertida. Se nós tomamos as teorias estéticas literalmente, como temos vistos, todas elas falham; mas se nós as reconstruímos, em termos de sua função e objetivo, como recomendações sérias e arguidas para concentrar em certo critério de excelência na arte, nós veremos que a teoria estética é longe de ser desprezível. De fato, torna-se tão central quanto qualquer coisa em estética, para o nosso entendimento da arte, pois nos ensina o que buscar e de que forma olhar. (WEITZ. 1956, p. 35)

Weitz oferece uma visão que, embora não desenvolvida por Wittgenstein, se mostra incipiente através de suas observações. O interdito quanto à construção de uma teoria estética só existe na medida em que é impossível que uma se sobressaia sobre outra absolutamente. Por outro lado, a própria filosofia de Wittgenstein não se pretende normativa, e seria um erro negar de modo inexorável a validade de tais teorias. Assim como não há como construir uma teoria estética que abranja a totalidade das coisas que atribuímos a esse domínio, a própria estética em suas ramificações conceituais não segue um único padrão, e uma teoria normativa certamente seria frustrada e posta abaixo por casos de borda, exceções.

Nós podemos aplicar às melodias de vários compositores o princípio: cada espécie de árvore é uma “árvore” é uma árvore em um diferente sentido da palavra. Isto é, não seja enganado pelo fato que dizemos que todas são melodias. Elas são estágios ao longo de um caminho que leva de algo a que você não chamaria uma melodia a outra coisa que você igualmente não chama uma melodia. (WITTGENSTEIN, 1980, p.47e)<sup>19</sup>

Poderíamos estender o exemplo de “melodia” para “música”, “pintura”, “instalação”, “obra literária”, “romance”, “tragédia” e a própria “apreciação estética”, etc. A semelhança de família como modo aberto de ver o significado salienta a impossibilidade de sedimentação de definições, bem como de uma determinação *a priori* de modelos e critérios de descrição. O *insight* do texto de Weitz oferece uma visão de certa forma mais otimista, ao chamar atenção para as disputas dos critérios na construção do conceito de arte (e de seus subconceitos), através de debates, comparações e sobreposições desses critérios.

---

<sup>19</sup> “We can apply to the tune by the various composers the principle: each species of tree is a ‘tree’ in a different *sense* of the word. That is, don’t be misled by the fact that we say all these are tunes. They are stages along a path which leads from something you would not call a tune to something else that you would equally not call a tune.” Tradução minha.

## 2.6 A “tripartição” do valor no segundo Wittgenstein

A passagem de uma perspectiva sobrenatural para outra, gramatical, marca uma mudança na concepção de atribuição de valor pela via linguística. Na *Conferência sobre ética*, Wittgenstein apresenta a distinção entre juízos de valor absoluto e relativo, distinção que não se mantém inteiramente em um momento posterior. Em *Preleções sobre estética*, é possível identificar uma distinção semelhante mas que não se sustenta formalmente. O juízo de valor absoluto, e sua inerente falta de sentido [*nonsense*], agora é visto a partir de seus usos possíveis, e aproximado de um modo *expressivo* de emprego da linguagem. O juízo de valor relativo é melhor entendido a partir da noção de *descrição*, ou seja, quando empregamos a linguagem de modo a descrever determinada ocorrência de tal forma que o valor intrínseco à descrição esteja submetido a critérios factíveis. Há ainda uma outra forma de atribuição de valor, a que chamarei por *uso gramatical*, quando o juízo se pretende indicar os próprios critérios segundo os quais descrições posteriores poderão vir ou não ao caso. O *uso gramatical* determina, de certo modo, os fundamentos e regras que valerão em determinados jogos de descrição.

A ideia de que há atribuições de valor absoluto, e que isso carrega um aspecto sobrenatural não é integralmente rejeitada. Não se trata, porém, de mera oposição, mas, após a conferência de 1929, Wittgenstein mostra que não é tão importante assim focar na questão do valor em si, como uma experiência quase próxima do religioso: o que importa são os usos que fazemos das palavras. Não é tão importante para a comunicação que, quando digo que algo é fantástico, maravilhoso, as pessoas tenham acesso à vivência que me fez expressar dessa forma. Não se pode expressar um estado anímico privado na linguagem, e, quando tento dizê-lo, cometo uma aberração linguística. A tentativa de teorizações ocasiona confusões e enganos. A descrição do uso pode parecer aquém do que de fato se gostaria, mas são justamente alguns usos de expressões de tal e tal maneira que permite induzir experiência estética, mostrar uma *atmosfera*.

Ponha um homem na atmosfera errada e nada funcionará como deveria. Ele parecerá doente [*unhealthy*] em toda parte. Ponha-o de volta em seu elemento próprio e tudo irá florescer e parecer saudável. Mas se ele não está em seu elemento correto, o que então? Bem, então ele apenas deverá fazer o melhor para parecer ante o mundo como um aleijado. (WITTGENSTEIN, 1980, p.42e)

Wittgenstein deixa de buscar a essência numa instância intangível, a essência do juízo de valor não está mais fundada numa experiência sobrenatural. Agora são os fatos

linguísticos que se tornam ponto de partida. Eu emito palavras e signos contingentemente significados, a questão é que antes o foco estava no lugar errado, como se a essência da vivência pudesse ser acessível linguisticamente, ou como se somente tautologias e contradições acusassem a ocorrência de uma vivência e, como se tal vivência fosse o cerne da prática social da discussão estética. Não há como que uma forma pura do que seja um juízo estético, isso pressupõe que a experiência estética seria revelada na linguagem de alguma maneira, o que incorre necessariamente em absurdos. A essência não está mais no sobrenatural, embora alguma coisa de fato seja indizível, o significado não está aí, mas está atrelado às situações nas quais elas pertencem quando enunciadas.

### 2.6.1 Uso expressivo

No que toca na expressão estética, Wittgenstein diz do termo "Belo" - normalmente considerado predicado necessário para algo ser esteticamente apreciado - que na esfera do uso ele não funciona como um adjetivo. Não é precisa qual qualidade se pretende atribuir a um objeto qualificando-o como belo. Não está interdita, porém, a possibilidade de que exista alguma comunidade linguística em que a palavra em questão possua uma significação relevante no contexto estético ou mesmo em outro. O que Wittgenstein afirma é apenas que, nas situações em que a experiência estética se dá, tanto em arte como em não-arte, a palavra "belo" normalmente desempenha uma função mínima em termos de descrição. "Belo é uma palavra meio estranha para ser discutida, pois quase não é usada" (WITTGENSTEIN. 1967, I.5). No fenômeno da expressão estética, o meio pelo qual a expressão se manifesta em linguagem, a interjeição, pouco importa, desde que o que está sendo expresso seja compreendido. Em outras palavras, tratar um objeto por "belo", "lindo", ou "maravilhoso", normalmente faria pouca ou nenhuma diferença. As situações em que a expressão se dá, porém, são de imensa importância.

Como as palavras *se referem* a sensações? Nisto não parece haver nenhum problema; pois não falamos diariamente de sensações e não as denominamos? Mas como é estabelecida a ligação entre o nome e o denominado? A questão é a mesma que: como um homem aprende o significado dos nomes de sensações? Por exemplo, da palavra "dor". Esta é uma possibilidade: palavras são ligadas à expressão originária e natural da sensação, e colocadas no lugar dela. Uma criança se machucou e grita; então os adultos falam com ela e lhe ensinam exclamações e, posteriormente, frases. Ensinam à criança um novo comportamento perante a dor.

"Assim, pois, você diz que a palavra 'dor' significa, na verdade, o gritar?" - Ao contrário; a expressão verbal da dor substitui o gritar e não o descreve. (WITTGENSTEIN, 1996, §244)

O caminho apresentado por Wittgenstein demarca a importância da busca de aproximações “primitivas” da palavra, sendo por isso compreendido o sentido das palavras como geralmente a aprendemos. Aqui o sentido de "original" remete ao jogo de linguagem preparatório que introduziu o uso de determinado signo. Esse caminho levaria a uma aproximação com os jogos em que as pessoas se enredam quando fazem uso dos termos. A palavra "belo", no caso, funciona como uma *interjeição*, expressa uma sensação de agrado. Usualmente, o significado dessa palavra pode ser mostrado e comunicado por expressões corporais de satisfação. Aprendemos a substituir essa expressão corporal pela expressão "Belo" da mesma forma que substituímos um grito pelo uso de uma proposição como "Tenho dores". Não é o caso que se encontre facilmente em proposições que funcionam como juízos estéticos, nem em descrições estéticas cotidianas, o uso da palavra “belo”, como aponta o próprio filósofo. O lugar que ocupa em tais situações é o da expressão de agrado, de uma espécie de satisfação que tem seu motivo no objeto em questão: um disco, uma peça de roupa, um filme, uma peça de teatro.

O *uso expressivo* da linguagem consiste na articulação de signos de forma a comunicar um certo sentimento ou sensação. Volto a me referir ao exemplo de juízo de valor absoluto apresentado no capítulo anterior, qual seja: “Me maravilho de que o mundo exista”. Uma proposição formalmente tautológica, e mesmo assim, quando é empregada não parece querer dizer uma tautologia, mas uma outra coisa, que não pode ser dita. Quando essa expressão é reconhecida por outra pessoa, a sensação deixa de dizer respeito somente àquele que a expressou; na medida que, se outra pessoa entende, podendo dela compartilhar ou não, o significado do que foi expresso é necessariamente público e se estende para além da especificidade e exatidão *daquela* sensação *naquela* pessoa. A expressão de que falamos pode ser entendida como uma tentativa de comunicar *vivências*, e sua eventual (mas não necessária) aparência tautológica se deve à incompatibilidade entre o caráter público da linguagem e o caráter privado das vivências.

Mas ainda assim, a *expressão* como reação estética confere valor, a partir das situações em que ocorre. O que provoca uma certa alteração do estado de ânimo, de modo a ocasionar no uso de uma *interjeição*, dentro de uma comunidade linguística pode não ser o que provoca em outra. Em outras palavras, as discordâncias que ocorrem dentro da esfera de uma sensação em razão de um objeto não determinam e nem dizem respeito ao objeto, ele mesmo. Pois a atribuição de um valor vem pela via da expressão de um certo estado de espírito daquele que o atribui. A esse ponto, é notável que o que Wittgenstein não se refere ao

que se entende na tradição estética por “arte como expressão”. Enquanto trata de arte, dentro do domínio estético, as considerações que o filósofo faz dizem respeito à esfera de interação linguística com as obras e o processo artístico. Essa expressão, quando se apresenta como uma *expressão estética*, permite que se a pense enquanto manifestação de um comportamento linguístico pertencente a uma ou outra forma de vida.

(...) Talvez exista um domínio, um pequeno domínio de experiências em que o fato de eu olhar com desprezo ou admiração me possibilita inferir uma porção de coisas; e outro domínio de experiências em que tal fato não me faculta inferir coisa alguma. Cf: o uso de calças azuis ou verdes pode significar muito numa determinada sociedade e nada em outra sociedade. (WITTGENSTEIN, 1970, II. 5)

Esse domínio de expressões, onde agrado e desagrado carregam significações que apontam para uma série de características próprias de formas de vida, se manifesta de diversas formas. O caso da moda é suscitado na seção 8 da parte II das *Preleções*. Não é necessário para que seja comunicado o gosto de uma pessoa por uma peça de roupa que ela se expresse elogiando-a apaixonadamente, basta que ela a use. Além da ampla gama de diferentes formas de expressão, não se pode determinar de antemão quais são as condições primordiais para engatilhar expressões de agrado, desagrado, maravilhamento, culpa, desespero. Essas condições variam de acordo com as formas de vida, e seus subsequentes jogos de linguagem.

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, 1970, I.6)

O gosto, digamos, em moda, não segue critérios já antes estabelecidos, pelo contrário, se modifica ao longo do tempo refletindo novos critérios do que é apropriado ou não. E essas modificações não se apoiam necessariamente em convenções plenamente deliberadas, mas em demandas sociais. Dessa forma, e nesse caso, é válido pensar que a moda propõe, a cada tempo e espaço, uma gama de aspectos que serão tomados, nas roupas (no caso), como corretos. Essa seleção de relevância é contingente e descrevê-la é também descrever formas de vida. O modo como se avalia o que é apropriado depende de um contexto no qual acontece aprovação ou desaprovação. E o próprio direcionamento essa aprovação ou desaprovação já nos dá uma "imagem", que quando descrita revela formas de vida.

### 2.6.2 Uso descritivo

Para Wittgenstein, pensar a questão estética a partir de experimentos psicológicos implica numa traição do próprio objeto de estudo. Pautar essa investigação em estatísticas baseadas em estados mentais não esclarece problemas propriamente estéticos ou da arte, na verdade, respondem apenas a questões da psicologia científica. Nada garante que o processo mental ocorrido não tenha tido início a partir de um outro motivo. Neste caso, o objeto da percepção (que em artes é a própria obra) em nada modificaria o processo que é causado. O que Wittgenstein acusa em *Preleções Sobre Estética* é que, quando se trata da Estética, o que se procura é algo diferente de uma *causa*, enquanto estatística ou mecanismo, é antes uma *razão*, um motivo direcionado. Quando se tematiza o prazer ou desprazer que se sente em relação a algum objeto, esteticamente deve-se procurar um direcionamento a um *aspecto* do objeto que é percebido, uma peculiaridade passível de ser descrita. O que se sente ou se descreve é *direcionado*. Um exemplo de situação em que esse comportamento linguístico ocorre é fornecido pelo filósofo nas *Preleções*:

A descrição de uma porta feita por alguém que tenha conhecimento de suas medidas ideais, dado um certo contexto local e histórico, geralmente pode ter seu emprego reconhecido como um juízo de valor relativo.

O juízo estético fornece uma *explicação descritiva* do objeto partindo de um determinado aspecto. Ressaltar aspectos através de uma descrição fiel aos detalhes internos à obra, e assim possibilitar a atividade de ver algo como outra coisa, mesmo que esse algo permaneça inalterado. A atividade de perceber aspectos como compreendida por Wittgenstein se distancia um pouco do pensamento *gestaltista*. Uma vez que, para compreender de que modo se dá essa atividade como um caminho para a interação com obras de arte, é insuficiente pensar essa percepção como puramente visual. Quando alguma característica é descrita numa obra, transfigurando a forma que ela é percebida, essa descrição se aproxima de um campo interpretativo. Visto que, somente pela interpretação dos aspectos sensoriais pelo pensamento e, por conseguinte, por uma descrição do que foi interpretado é que se chega a uma reformulação da maneira de pensar o objeto, no caso, uma obra de arte.

No modo com que Wittgenstein compreende o problema da estética, existem indicações de uma estreita relação entre juízos estético e o “contexto” (numa perspectiva mais ampla, uma forma de vida) a partir do qual o juízo é emitido, bem como a gama de conexões que ele possibilita fazer com a obra para a qual é direcionado. O que permite uma heterogeneidade nas possibilidades de juízo sobre uma mesma ocorrência são as diferentes

associações que aparecem ao receptor da obra através dos diferentes aspectos que podem ser ressaltados a partir de uma configuração interna<sup>20</sup>. É tudo uma questão de saber se uma dada descrição faz sentido dentro do contexto, se as regras do *jogo* que se estabelece na apreciação são compartilhadas com o receptor.

Um critério possível para reconhecer legitimidade em juízos é a possibilidade de concordância ou discordância fundamentada em normatividades compartilhadas por uma comunidade, próprias a uma forma de vida correspondente, que é constituída pelo sistema gramatical aberto, que integra e forma linguisticamente essa comunidade. Quando uma pessoa com gosto e padrões inteiramente diferentes do contexto de uma obra a aprecia, ela joga um jogo inteiramente diferente do proposto. Ainda que consiga descrevê-la, essa descrição faltará de certa forma com fidelidade às regras intencionadas no jogo que a obra inaugura ou participa. As associações e a atitude manifestadas por quem a aprecia dessa forma serão outras, diferentes das que poderiam ser provocadas dentro do contexto cultural originário da obra. Mas ainda assim, configuram uma espécie de apreciação.

Falamos em termos inteiramente diversos acerca do traje de Coroação de Eduardo II e de um terno de roupa. Que foi que *eles* fizeram e disseram no tocante aos trajes de Coroação? O manto de coroação foi feito por um alfaiate? Talvez tivesse sido criado por artistas italianos possuidores de tradição própria e Eduardo II só o visse no momento de envergá-lo. Perguntas como "Que padrões havia no caso?", etc., são todas pertinentes em relação à pergunta "Poderia você criticar o manto como eles o criticaram?" Vocês o apreciam de maneira inteiramente diversa; sua atitude em relação a êle difere totalmente da de uma pessoa da época em que ele foi criado. (WITTGENSTEIN, 1970, I.31)

No entanto, ainda que haja uma heterogeneidade de *apreciações*, geralmente o juízo que melhor se encontra no interior de uma ambiência (*environment*) no qual aquele objeto é passível de mais associações, por ser algo íntimo daquela, digamos, cultura. Os laços entre estética e cultura são patentes no pensamento wittgensteiniano. Para descrever, por exemplo, por que as medidas da arquitetura gótica destoam completamente do que vemos atualmente, nos vemos levados a descrever toda uma *forma de vida* em que fazia sentido as construções se parecerem daquela forma. A relevância do que Wittgenstein diversas vezes nas *Preleções* coloca como critérios de correção se encontra nas razões pelas quais tal e tal aspecto tende a ser encarado como *correto* em determinada sociedade, ou em determinado jogo de linguagem. Esses jogos podem ser desde uma determinada obra, um estilo, uma forma artística como um todo, etc.

---

<sup>20</sup> Esse assunto é desenvolvido no terceiro capítulo

[Rhees: Que regra estamos usando, ou a que regra nos referimos, quando dizemos: “Esta é a maneira correta”? Se um professor de música afirma que uma peça *deve* ser tocada de determinada maneira, e a toca, para que está êle apelando?] (WITTGENSTEIN, 1970, I.11)

Ao responder a questão de Rhees, Wittgenstein se reporta a exemplos da poesia. Numa poesia com versos brancos a forma *correta* de entonação seria seguindo a acentuação das palavras, enquanto que num poema de Klopstock, por exemplo, as instruções para recitá-lo adequadamente integram o próprio poema. O que indica o que seria um uso correto, e, portanto, que leva em conta um conjunto de regras, é a sensação de engate já mencionada. Nesta passagem, o que poderia ser (e geralmente é) tratado como *intenção* do artista não aparece como algo que é produto de algum produto de um processo mental de sua parte. Muito menos há algo como uma transmissão de sentimentos ou disposições de espírito do artista para sua obra, coisa que alguns teóricos expressivistas defendem. O que se apresenta como essa espécie de intenção se concretiza e nos aparece à percepção quando, por exemplo, alguém diz: "Então é por isso que isto está dessa forma! Agora consigo ver", ou coisa que o valha. A obra de arte provoca comportamentos linguísticos específicos, e se mostra imprescindível levar em conta a atmosfera na qual um certo comportamento tem lugar, e ao mesmo tempo irrelevante buscar na forma das palavras a causa de nossas reações estéticas, para resolver os mal-entendidos que esse “fenômeno” provoca.

Não é relevante atribuir a estados mentais particulares a validade de um juízo estético, e nem necessário para uma obra de arte que ela seja uma expressão de um estado mental do artista. Como a apreciação estética se manifesta em explicações descritivas, ela é, em última instância, linguagem. Wittgenstein, mais do que qualquer outro filósofo da linguagem que o precedeu, firma a ideia de que a linguagem não é passível de ser descolada da esfera pública, pois se manifesta num uso que pressupõe comunicação. Nenhuma apreciação estética, e, portanto, nenhuma associação ou atitude provocada por uma obra de arte e manifestada através de um "interlocutor" poderá ser propriedade exclusiva desse interlocutor. Não poderá partir, portanto, de uma imagem que só ele possua em mente. O caso é que sua pretensa apreciação não comunica, e, portanto, deixa de estabelecer laços com a própria obra, que por sua vez se mostra como potencialidade de discursos através de seus aspectos, e esses "discursos" são públicos na medida em que são interpretações de características da obra que só são possíveis através da ótica de algum tipo de cultura, sejam elas completamente condizentes ou não com a cultura "originária" da obra em sua relação de intenção do artista.

Uma cultura inteira está implícita, pois, nos jogos de linguagem. Ao descrever o gosto musical, vocês têm de explicar se crianças dão concertos, se mulheres os dão,



ou apenas homens, etc. Nos círculos aristocráticos de Viena, as pessoas tinham um gosto [assim e assim], que depois entrou nos círculos burgueses, e as mulheres ingressaram em coros, etc. Este é um exemplo de tradição em música. (WITTGENSTEIN, 1970, I.26)

O uso de um conceito como "belo" dentro de uma "proposição" que se pretende um juízo estético, efetivamente provoca um certo tipo de confusão. Cabe investigar dentro dessa *reação estética* se as palavras realmente exercem a função gramatical que geralmente atribui-se a elas. As palavras não funcionam de uma só maneira. É quando essa investigação passa a examinar o que ocorre no cotidiano e, dentro dessa instância, as relações entre pessoas e objetos estéticos, que ela se liberta de mal-entendidos provocados por teorias que se provam reducionistas. Reduz-se o domínio do que pode ser Arte pela imputação de conceitos que, por mais que se provem suficientes dentro da lógica da teoria, podem e são sempre extrapolados pela produção artística contínua. Esse movimento pode ser observado no interior da História da Arte. Ter uma noção de Estética que seja fiel à possibilidade desse movimento é tomar o jogo que se instaura como determinante para qualquer noção que venha a se desdobrar dele, e não o contrário. É reconhecer a inovação semântica como parte desse desenvolvimento de jogos, uma abertura prevista pela própria noção de regra: "E não se dá também o caso em que jogamos e - 'make up the rules as we go along'? E também o caso em que as modificamos - as we go along." (WITTGENSTEIN, 1996, §83)

O estético, e, portanto, a Arte, extrapolam as fronteiras do que pode ser dito, é um jogo aberto à possibilidade de novas partidas. Partidas que podem ser iniciadas e encerradas em uma obra apenas. O ponto, porém, em que Wittgenstein insiste é que as regras partem do próprio jogo, e o conhecimento desse fato e dessas regras diferencia alguém que sabe do que está falando de quem não o sabe. No tocante às reações e expressões estéticas, não basta a ocorrência delas para que alguém seja considerado como dominando o assunto.

No que chamamos de artes, desenvolveu-se o que chamamos de "juiz", isto é, alguém que tem discernimento, que é capaz de formular juízos. Isto não significa simplesmente alguém que admire ou não admire. Temos um elemento inteiramente novo. (WITTGENSTEIN. I.17, 1970)

O conhecimento das regras do jogo é o que permite a construção de um juízo estético, a partir do momento que em Arte existe, como o próprio Wittgenstein diz nas *Preleções*, a figura do juiz. Ou seja, é imprescindível que haja uma coerência do juízo estético em relação a uma certa ocorrência, e ao jogo que se instaura, para que o juízo se configure enquanto uma descrição. Para que essa descrição tenha uma força de *persuasão* que permita aquele que a aceite replicar: "sim, é isso mesmo". Ter a capacidade de emitir juízos estéticos implica ter um conhecimento das regras que permitem uma interação estética com o objeto via

linguagem. Saber do que está falando é discernir corretamente qual é o jogo que se joga quando apreciamos determinada obra de arte, por exemplo, dada sua *ambiência* [*environment*]. Seguir uma regra pressupõe já antes um conhecimento da mesma, através de uma inserção prévia numa forma de vida. Existe uma diferença fundamental entre a regra ela mesma, e sua formulação dentro de um jogo, a formulação de uma regra não é necessária para a compreensão dela. Como por exemplo uma mesma regra formulada em outro idioma. O que importa é a performance de uma ação, a expressão de um comportamento linguístico. A sustentação da regra por aquele que a conhece implica não somente em sua obediência, mas também em alguns casos em sua transgressão, de forma que se mantenha a integridade do jogo.

### 2.6.3 Uso gramatical

Um terceiro uso dos signos que parece ser brevemente apresentado em *Preleções sobre estética* é algo que podemos relacionar com o uso de *proposições gramaticais*, ainda que esse aspecto não seja claramente discutido com relação a situações estéticas. Podemos reconhecê-lo em I.23:

Falamos de correção. Um bom alfaiate não usará outras palavras que não sejam palavras como “longo demais”, “certo”. Quando falamos de uma sinfonia de Beethoven, não mencionamos correção. Entram coisas totalmente diferentes. (...) Em certos estilos de Arquitetura, uma porta pode ser correta, e se aprecia tal fato. Mas no caso de uma Catedral Gótica, não nos acontece absolutamente considerá-la correta; ela exerce uma ação de todo diversa em nós. (WITTGENSTEIN. 1970, I.23)

No caso de uma sinfonia de Beethoven, ou de uma catedral gótica (os exemplos são contingentes), Wittgenstein reconhece um certo desajuste relativo aos critérios usuais de avaliação. Se por acaso alguém falasse: “Beethoven é *grandioso*”, nesse caso, a articulação de signos apresenta uma regra, que poderá servir de critério para posteriores avaliações. Uma catedral gótica transgride os parâmetros arquitetônicos da época, mas somente em favor de jogar com parâmetros próprios, muito embora estruturalmente conserve certas características que permitem que ainda seja uma catedral, de todo modo. Provavelmente não apreciaríamos Beethoven, ou ao menos não vendo *graça* [Witz], se para isso recorrêssemos aos padrões do serialismo dodecafônico de Schoenberg, existe uma diferença *fundamental*. Apreciar coisas *tremendas*, ou formidáveis, em arte não requer (e muitas vezes até rejeita) uma submissão a regras ou critérios.

Uma proposição gramatical é aquela que nos mostra como determinada palavra é usada, nos dá uma regra de uso.

O que significa dizer: “Não posso me representar o contrário disso”; ou: “Como seria se fosse diferente?” - Por exemplo, quando alguém disse que minhas representações eram privadas; ou, que apenas eu posso saber se sinto uma dor; e coisas do gênero.

“Não posso me representar o contrário” naturalmente não significa aqui: minha força de representação não é suficiente. Nós nos defendemos com estas palavras contra aquilo que, por sua forma, simula uma proposição empírica, mas na verdade é uma frase gramatical. (WITTGENSTEIN, 1996, §251)

Proposições como “Todo corpo tem uma massa”, “a matemática lida com números”, “sensações são privadas”, “paciência se joga sozinho”, não caracterizam um *lance* no jogo de linguagem, mas atuam reforçando uma regra. As proposições gramaticais tem um certo efeito tautológico. Elas exibem o fundamento [*Grund*], sobre o qual o jogo passa a ser possível. Poder-se-ia dizer: “Se você não concorda que Beethoven é grandioso, não podemos prosseguir com a discussão.” Beethoven, ou uma catedral gótica figuram como paradigmas, estabelecendo *novos* critérios para juízos posteriores, novos parâmetros de *correção*. Não é o caso que algum modelo prescritivo, como uma *poética*, dê conta de uma certa intenção presente na própria “constituição” do que é o objeto de descrição. A subversão de uma normatividade prévia em favor de uma outra, nova, é o movimento que, nas artes, mas também em outras práticas linguísticas, instaura um novo modelo de descrições, um novo padrão normativo.

A diferença entre proposições empíricas e gramaticais está no uso que se faz delas, em como essa articulação de signos funciona dentro de um certo jogo de linguagem. O que funciona como proposição empírica em uma situação pode funcionar como gramatical em outras. “Tiramos zerinho ou um para formar a ordem das bandas que tocarão hoje” pode ser uma constatação bem óbvia dentro de uma comunidade onde, se esse procedimento não ocorre, as apresentações também não começam, sendo essa a única forma adequada de estabelecer uma certa ordem. Mas numa situação onde existem diversos meios de se chegar a essa ordem, talvez seja informativo dizer que foi através de “zerinho ou um”. Têm-se a sensação de que não poderia ser de outra forma que não a enunciada. Uma contingência é vista como necessária.

É válido notar que Wittgenstein encontra no conceito de proposição gramatical o *fundamental* antes reconhecido na pureza cristalina da lógica. O “efeito tautológico” mencionado acima indica que, no momento de enunciação, a proposição gramatical não

admite dúvidas. Não podemos duvidar de algo que constitui nosso ponto de partida numa cadeia de explicação, o simples não é fundamentalmente lógico, mas gramatical. O nosso erro, segundo Wittgenstein, “é procurar uma explicação lá onde deveríamos ver os fatos como ‘fenômenos primitivos’. Isto é, onde deveríamos dizer: *joga-se esse jogo de linguagem.*” (idem, 654).

### 3. O ASPECTO GRAMATICAL DA APRECIÇÃO

Vimos no capítulo anterior de que forma as proposições estéticas passam a ser pensadas por Wittgenstein de acordo com a ideia de significado como *uso*. Descrevemos as implicações do deslocamento do foco para os aspectos formais e proposicionais<sup>21</sup> que envolvem a estética, para as práticas sociais reconhecidamente estéticas, em que os signos são empregados configurando expressões ou apreciações estéticas.

Este capítulo objetiva mostrar como a adoção dessa nova perspectiva por Wittgenstein conduz à constatação da apreciação estética sob o aspecto do uso linguístico, juntamente com as problemáticas que acompanham o campo *a priori* aberto de possibilidades normativas da gramática, que torna a explicação final da definição de *apreciação estética* uma tarefa inexequível. Isto é, o que se mostra inexequível é uma determinação cabal dos efeitos estéticos e, por conseguinte, de uma definição de estética - incluindo, por conseguinte, a de obra de arte - que se pautar por essa determinação.

E para que vejam da forma mais clara possível o que considero o objeto da Ética vou apresentar antes várias expressões mais ou menos sinônimas, cada uma das quais poderia substituir a definição anterior e ao enumerá-las pretendo obter o mesmo tipo de efeito que Galton obteve quando colocou na mesma placa várias fotografias de diferentes rostos com o fim de obter a imagem dos traços típicos que todos eles compartilhavam. Mostrando esta fotografia coletiva, poderei fazer ver qual é o típico — digamos — rosto chinês. (WITTGENSTEIN, 1965, p.4-5)<sup>22</sup>

O modo mais adequado de proceder é, portanto, atentar às descrições feitas por Wittgenstein de um certo número de casos nos quais se admite a presença de articulações de signos usadas para apreciação estética de algo. A atenção direcionada aos exemplos, a comparação entre descrições é o que pode fornecer uma imagem geral (e por isso mesmo vaga e imprecisa), um rosto chinês do conceito. De modo que, uma vez que sejam apresentadas diferentes descrições sinônimas, as características às quais se devem as semelhanças que as tornam sinônimas se mostrem.

Começamos por apresentar, de forma mais detida, a distinção já mencionada entre as gramáticas de “*razão*” e “*causa*”, dado que Wittgenstein reconhece, em certos empregos da palavra “*razão*”, uma ferramenta importante para a comunicação de apreciações estéticas.

---

<sup>21</sup> Ainda que a preocupação com aspectos proposicionais não tenha sido eliminada, sua primazia formal perde lugar.

<sup>22</sup> Tradução minha. “And to make you see as clearly as possible what I take to be the subject matter of Ethics I will put before you a number of more or less synonymous expressions each of which could be substituted for the above definition, and by enumerating them I want to produce the same sort of effect which Galton produced when he took a number of photos of different faces on the same photographic plate in order to get the picture of the typical features they all had in common. And as by showing to you such a collective photo I could make you see what is the typical -say- Chinese face.”

Essa discussão procura distanciar a investigação estética de uma científica, partindo da ideia de que existe uma família de formas próprias de persuasão em juízos estéticos, que se distingue da força *hipotética* de uma lei científica. Posteriormente, passaremos a examinar o papel da *persuasão* nos jogos estéticos, partindo de sua importância para o próprio modo de fazer filosofia tal como concebido por Wittgenstein. Como a persuasão pode vir a se exercer numa articulação de signos, e qual o papel da persuasão numa investigação gramatical que se volte para questões estéticas? Veremos que para o filósofo, a persuasão atua quando somos levados a aceitar certas explicações, ou melhor, descrições, em virtude de um certo encanto que sentimos ao nos deparar com elas (cf. WITTGENSTEIN, 1970, p.3-20) .

Procuramos neste capítulo investigar que tipo de encanto é esse e qual sua relação com valores. Nossa hipótese de trabalho é a de que a percepção de quem é persuadido é levada a se alterar, fazendo com que a pessoa *veja* uma certa coisa de outra maneira. Sendo assim, a próxima seção trata do conceito wittgensteiniano de *ver como*, procurando estabelecer relações com o modo como isso se dá na estética. É a essa complicada atividade que a persuasão levaria, em última instância. Através de um gesto, de uma frase, ou uma certa combinação de signos que descrevem alguma coisa por parte do emissor, o receptor pode ser levado a transformar sua percepção daquilo que está sendo descrito. A alteração dos aspectos de um determinado objeto é, de acordo com Wittgenstein, um fenômeno linguístico que reside no limite entre a percepção e a interpretação.

A transformação do olhar, ou seja, do modo de ver, pode ser confundida, no limite, com uma transformação naquilo mesmo que está sendo visto. O interesse pela psicologia da Gestalt, entre 1946 e 1949, permitiu ao filósofo revisitar alguns bons *insights* já desenvolvidos à época das Preleções. A seção seguinte, portanto, se encarrega de apresentar de que modo Wittgenstein compreende as motivações e consequências que acompanham a mudança de perspectiva, bem como das conexões estabelecidas e das atitudes provocadas por essa mudança.

### **3.1 A gramática de “causa” e de “motivo”**

Nas aulas em que propõe um tratamento mais específico à estética, Wittgenstein parece abandonar a ideia de que proposições estéticas são aquelas que buscam dizer o

inefável<sup>23</sup>. O caráter absoluto das “experiências” místicas da totalidade, imputadas à ética, estética e religião, se dissolve na multiplicidade dos jogos de linguagem que as envolvem. É preciso dar conta do aspecto gramatical das situações às quais aplicamos o adjetivo “estéticas”, ou seja, das regras que prevêm o uso dos signos nessas situações. Essa é a tarefa a que se propõe Wittgenstein nessas preleções, uma tarefa que não admite conclusão definitiva. Não se chega, e não se pode chegar a um fundamento último que explique a causa das *reações estéticas*, as mais diversas, primeiramente porque a investigação estética não trata de *causas*.

Wittgenstein questiona o envolvimento de procedimentos científicos para dar conta dos *enigmas estéticos*, levando em conta que “os enigmas que surgem em Estética, que são enigmas decorrentes do efeito suscitado pelas artes, não são enigmas acerca de como são causadas tais coisas” (WITTGENSTEIN, 1970, p.55). Para dissolver esse mal-entendido recorrente, o filósofo expõe descrições de três formas distintas nas quais a palavra “causa” é empregada.

- (1) “Qual é a causa do desemprego?” “Qual é a causa desta expressão?”
  - (2) “Qual foi a causa de você ter dado um pulo?” “Aquele ruído”
  - (3) “Qual foi a causa de aquela roda rodar?” você remonta a um mecanismo.
- (WITTGENSTEIN, 1970, II.12)

O exercício da investigação gramatical nesse caso permite a análise de três concepções de “causa” conforme o uso que se faz. No primeiro caso se pergunta por causas estatísticas que têm como efeito um certo índice de desemprego, no segundo um motivo ou razão que provocou dado efeito, a saber: um salto. No terceiro caso é exposta uma relação entre causa e mecanismo. No primeiro e terceiro casos, os resultados podem ser alcançados através de métodos precisos: o primeiro exemplo pode ser respondido através de uma análise econômica dos dados e fatores que envolvem o emprego e o desemprego, o terceiro, através da descrição da cadeia causal do mecanismo da roda, evocando leis da física. Em ambos, o resultado a que se chega não deixa espaço para dúvidas, não há a necessidade de critérios de verificação para se deixar persuadir.

A proposição segundo a qual a vossa acção tem uma determinada causa, é uma hipótese. A hipótese terá fundamento se um certo número de experiências forem, falando de uma maneira geral, concordantes, na demonstração de que a vossa acção é a consequência habitual de certas condições que, nesse caso, chamamos causas da acção. (WITTGENSTEIN, 1992, p.44)

Enunciar uma hipótese, nesse sentido, pressupõe a possibilidade de determinar e prever, satisfatoriamente, a causa que condiciona certas ações ou comportamentos. E

---

<sup>23</sup> Muito embora continue a tratar de temas como a religião em outros escritos.

principalmente que essa causa possa ser encontrada através de procedimentos sistemáticos de verificação. É o segundo exemplo que mais nos interessa. Ao apontar um ruído como *razão*, ou motivo, do meu pulo, dou uma *justificativa*, apresento um motivo que levou a minha atitude, “dar uma razão é como apresentar um cálculo que tivesse permitido a obtenção de um certo resultado.” (WITTGENSTEIN, 1992, p. 45)

A diferença entre a gramática de “causa” e “razão” é análoga à distinção entre “*explicação*” e “*descrição*”, “*ciência*” e “*filosofia*”. Ao descrever, por meio de um juízo, dada reação dentro de um contexto estético, não queremos com isso apresentar um processo fisiológico, ou certas reações químicas que causam essa reação. Ao invés disso, fornecemos um motivo, tentamos fazer com que, através de um juízo, um receptor possa imaginar o processo (uma das formas, mas não a única) através do qual nos comportamos de tal ou tal maneira.

Há um “Por quê?” para o mal-estar estético, não uma “causa”. A expressão de mal-estar assume a forma de uma crítica e não de “Minha mente está inquieta” ou algo assim. Poderia assumir a forma de contemplar-se um quadro e dizer-se: “Que há de errado nele?” (WITTGENSTEIN, 1970, II.19)

É importante lembrar que o filósofo não está tentando construir uma teoria que fundamente a ocorrência desses processos linguísticos, mas descrevê-los; isso implica em admitir, a partir da similaridade entre a investigação filosófica e estética, que esta última também não se deixa realizar de maneira unívoca, segundo um modelo específico de verificação, ou um padrão particular de correção. Isso não quer dizer, porém, que o que está em jogo seja a privacidade da sensação; na verdade, o motivo fornecido direciona a atenção a um objeto de tal forma que o receptor possa vê-lo assim como quem descreveu vê.<sup>24</sup> A descrição de um motivo não persuade da mesma maneira que uma *hipótese*, seu apelo ultrapassa o modo científico de abordagem desses problemas, envolvendo também o valor expresso pelo que se diz.

### 3.2 Persuasão

É preciso entender o que ocorre gramaticalmente na ocorrência de uma enunciação persuasiva, em certo contexto, quando fornece os motivos que descrevem o por quê de alguma reação estética, motivos não recorrem univocamente à métodos padronizados de verificação e testagem. Mesmo se recorressem, a explicação se assemelharia mais a uma

---

<sup>24</sup> Essa questão será discutida com mais propriedade na seção sobre o *Ver-cómo*.



descrição do que a uma hipótese. Em ambos os casos, entretanto, é importante frisar que ocorre *persuasão*. Na ciência, por mais que haja metodologias consolidadas para comprovação de hipóteses e teorias, é preciso que elas se sirvam de regras consistentes o bastante para garantir legitimidade ao procedimento e seu subsequente resultado. O que se evoca com uma hipótese é uma espécie de mecanismo, que convence por apresentar nexos causais por uma perspectiva fisicalista. As leis da física se encaixam nesse uso que descrevemos. Mas também a ciência adota pressupostos teóricos que não recorrem, e não podem recorrer à experiência e nem a um teste de validade exato que garanta que a causa seja aquela apresentada. Como é o caso da teoria darwiniana da evolução, que figura como exemplo fornecido pelo próprio Wittgenstein nas *Preleções*:

A convulsão darwiniana. Um círculo de admiradores que dizia: “claro que sim” e o outro círculo [de inimigos - R] que dizia: “Claro que não.” Por que diabos deveria um homem dizer “claro que sim”? (...) Alguém viu jamais tal processo acontecer? Não. Viu-o alguém acontecer agora? Não. A evidência da criação é apenas uma gota no oceano. Mas houve milhares de livros em que se disse ser essa *a* solução óbvia (...). Isso mostra como podemos ser persuadidos de algo. (WITTGENSTEIN, 1970, III.32)

Para que uma hipótese científica possa ser comprovada, é preciso que ela esteja apoiada sobre pressupostos sólidos o suficiente para fundamentar o próprio processo de observação empírica. Esses próprios pressupostos, por outro lado, não são passíveis de verificação, de tal modo que uma simples modificação poderia pôr em risco toda a teorização construída. A hipótese evolucionista de Darwin deve sua validade nos círculos científicos a uma outra coisa que não a possibilidade de ser empiricamente verificada, e exerce uma força de persuasão através de um *motivo* fornecido, uma *razão* de ser para um conjunto de critérios.

Uma imagem que está firmemente enraizada em nós pode, de fato, ser comparada à superstição, mas pode ser dito também que nós sempre temos de alcançar algum tipo de solo firme, seja uma imagem, ou não, tal que a imagem na raiz de nosso pensamento seja respeitada e não tratada como uma superstição. (WITTGENSTEIN, 1980, p. 83e)<sup>25</sup>

Ao se servir do pressuposto evolucionista, para a partir dele elaborar hipóteses e teorias científicas, serve-se dele como uma imagem. O conceito de imagem aqui não se refere estritamente àquelas de forma pictórica, mas a um aspecto *conceitual*.<sup>26</sup> Dessa forma, deveríamos pensar, em certas ocorrências na obra de Wittgenstein, na imagem como um construto conceitual, que necessita de uma certa *visão* para que se mostre. Ela exige, para que

---

<sup>25</sup> Tradução minha. “A picture that is firmly rooted in us may indeed be compared to superstition, but it may be said too that we always have to reach some sort of firm ground, be it a picture, or not, so that a picture at the root of all our thinking is to be respected & not treated as a superstition.”

<sup>26</sup> Isso fica mais claro quando pensamos que o termo “Bild”, em alemão (que é comumente traduzido como “imagem”), possui parentesco com o verbo “to build”, do inglês, que quer dizer “construir”.

adquira um uso significativo, que determinadas regras sejam seguidas de tal e tal maneira. Wittgenstein parece entender “doutrinas” como o evolucionismo e o essencialismo como conjuntos de fundamentos ancorados em imagens que orientam a forma de usar a linguagem segundo certos pensamentos, que são manifestados pelas regras de uso dos signos dentro desses jogos de linguagem. No entanto, o filósofo afirma que ele próprio combate imagens com outras, construindo novos símiles que impedem que abusos gramaticais se instaurem, na medida em que admitem a vagueza e a multiplicidade dos jogos de linguagem possíveis como constituintes do próprio significado. Imagens que procuram chamar atenção para as diferenças que existem entre as diversas significações e ações orientadas na e pela linguagem.

Existe uma diferença entre as imagens de que dispomos para orientar os signos que nos leva a confusões e as que nos estimulam, e mesmo que não se trate de uma diferença categórica, para fins de esclarecimentos se mostra útil evidenciar uma distinção. As primeiras se apoiam numa ilusão definitiva e limitadora de suas possibilidades de emprego, de acordo com critérios internamente reconhecíveis, em sua própria organização interna. Como por exemplo a imagem de Frege de conceito, algo claramente delimitado por limites precisos, como um distrito (Cf. WITTGENSTEIN, 1996, §71). As segundas, já em sua articulação compositiva da imagem admitem a transitoriedade e a vagueza inerentes à linguagem corrente no sentido mais amplo possível. Um exemplo disso é a imagem do conceito como uma rede de sobreposições de semelhanças e dissemelhanças, própria da semelhança de família. Wittgenstein mesmo admite estar jogando com esse tipo de imagens:

Tudo quanto estamos fazendo é mudar o estilo de pensar; tudo quanto estou fazendo é mudar o estilo de pensar; tudo quanto estou fazendo é persuadir as pessoas a mudarem seu estilo de pensar.

(Grande parte do que estamos fazendo é uma questão de mudar o estilo de pensar.)  
(WITTGENSTEIN, 1970, p.55)

Para compreender como as ideias de Wittgenstein acerca da persuasão reverberaram no campo das artes, mais precisamente na *crítica*, temos como exemplo o filósofo pragmatista Richard Shusterman. Em seu artigo “Aesthetic Argument and Perceptual Persuasion”, Shusterman defende que se pode reconhecer geralmente nos discursos normativamente estéticos uma forma aberta de argumento. Na perspectiva da crítica de arte (*critical reasoning*), a ideia de um argumento estético parte do pressuposto que ocorre uma persuasão perceptual [*perceptual persuasion*] quando falamos de arte ou de juízos estéticos; consiste em chamar a atenção do interlocutor para um determinado aspecto de um objeto, persuadindo-o a ver esse objeto de uma outra forma.

Wittgenstein, em vez disso, considera esse estilo de argumento como perfeitamente normal e razoável, e como, de qualquer forma, não limitado ao domínio da estética. Também pode ser encontrado nos tribunais de Justiça e mesmo na filosofia, e, de fato, até em algumas áreas da ciência. Wittgenstein confessou que muito de sua argumentação filosófica é apenas persuadir o seu público ou leitor para um determinado elemento de uma forma particular, como o crítico tenta persuadir seus leitores a ver uma obra de arte de uma forma particular.<sup>27</sup> (SHUSTERMAN, 1983, p. 62-63)

É um uso da linguagem que, dentro dos jogos de linguagem que reconhecemos como estéticos, para além do domínio da arte, opera no sentido de direcionar a atenção da pessoa para um aspecto de uma coisa. Uma vez direcionada a atenção, a coisa é percebida de forma diversa, é descrita a partir de um outro ponto de *vista*. Faz parte da gramática desses jogos de descrições não operar com proposições que forneçam uma explicação *causal*. De acordo com Wittgenstein, o tipo de “explicações” de que se vale a teoria psicanalítica, por exemplo, exerce uma força de atração nas pessoas que uma fórmula matemática ou uma lei da física não exercem. A ciência exige que a causa seja vista *imediatamente*, pressupõe um método de testagem e de verificação por meio do qual é possível chegar a um só resultado, uma causalidade determinada. A diferença reivindicada por Wittgenstein entre a gramática de “causa” e a de razão (motivo), é evidenciada quando pensamos que em situações estéticas (bem como éticas e religiosas), explicações com base empírica simplesmente não servem.

Um dos pontos mais interessantes relativamente à questão da incapacidade de descrever é o de que a impressão suscitada por certo verso ou compasso de música seja indescritível. “Não sei bem o que é (...) Atente para esta transição... Que é?...” (WITTGENSTEIN, 1967, p.67)

Não são cálculos estatísticos que respondem a questões como: “o que nessa sequência de notas me provoca uma sensação de desespero?”, ou “por que quando olho este quadro me sinto revigorado?”. Melhor dizendo, a explicação fornecida por cálculos ou metodologias não possui o encanto que na língua inglesa se deixa acompanhar pela expressão *it clicks*. Em português, podemos encontrar como correlata a expressão “cair a ficha”. Isso acontece quando uma certa descrição é um juízo de valor relativo, onde o que importa é menos o fato que está “por trás”, mas o valor para onde a descrição indica, o que ela descreve. Persuadir, nesse sentido, é mostrar através da linguagem aquilo que outra pessoa não encontrava meios para *expressar*. A questão aqui não é de dizer o que o outro tem em mente, mas a do caráter surpreendentemente adequado e superior do aspecto delineado pela descrição que persuade.

---

<sup>27</sup> Tradução minha. “Wittgenstein rather regards this style of argument as perfectly legitimate and reasonable, and as not at all limited to the domain of aesthetics. It may also be found in the law courts and even in philosophy, and indeed even in some areas of science. Wittgenstein confessed that much of his own philosophical argumentation is just persuading his audience or readers to see a particular phenomenon in a particular way, much as the critic tries to persuade his readers to see a work of art in a particular way”

A outra pessoa talvez nem mesmo buscasse expressar outra perspectiva, talvez se contentasse com a que já tinha, mas em virtude do encanto que a nova descrição exerce, e de seu grau, tem sua *visão de mundo* transformada.

Assim finalmente reunimos elementos para apresentar a tese de que um argumento estético procura promover uma persuasão perceptual. A persuasão perceptual consiste em chamar a atenção do interlocutor para um determinado aspecto de um objeto fazendo com que ele se releve conceitual e perceptivamente. É um uso da linguagem que dentro dos jogos de linguagem que reconhecemos como estéticos, para além do domínio da arte, opera no sentido de direcionar a atenção do receptor para um aspecto de uma coisa. Uma vez direcionada a atenção, a coisa é percebida de forma diversa, é descrita a partir de um outro ponto de *vista*.

### 3.3 O ver-como

Na presente seção serão discutidas as questões que vêm a reboque da transformação no modo de ver, que para acontecer depende de uma certa persuasão através de articulações linguísticas. A concepção de aspectos dentro da obra de Wittgenstein assume um maior protagonismo na, tradicionalmente chamada como segunda parte das suas *Investigações Filosóficas*, mais especificamente na seção XI<sup>28</sup>. Nela, o filósofo evidencia dois empregos para a palavra "ver", do que se segue uma investigação gramatical do termo, a partir das ocasiões em que é usado. O primeiro uso da palavra "ver" é ligado a uma concepção de observar. É possível entendê-lo como o uso canônico e literal da expressão "ver". Ao descrever o objeto visto, a própria descrição é passível de ser submetida a um processo de verificação empírica. Ao dizer a frase "veja o gato que está na cozinha" o interlocutor poderá olhar para a cozinha e constatar a presença do gato. Sem que, para isso, precise recorrer a outra forma de percepção que não seu sentido da visão. A proposição "Vi o gato na cozinha" é verificável em termos de fatos. Essa concepção é ligada ao que comumente chamamos um sentido literal.

A segunda gramática, ou um segundo sentido, do verbo "ver" está associada com um tipo de *percepção* que difere radicalmente do primeiro. Na medida em que o modo pelo qual se dá essa visão parte da ideia de um pensamento imagético. Nesse caso, o que percebemos é

---

<sup>28</sup>Mais conhecida hoje em dia como *Philosophy of Psychology: A Fragment*.

um *aspecto* do objeto; o que se segue é que a partir desse aspecto a percepção do objeto como um todo muda. Um célebre exemplo dado por Wittgenstein para ilustrar essa concepção de aspectos é a cabeça L-P, apresentada na seção já citada das *Investigações*, e reproduzida abaixo:

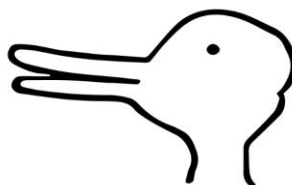


Figura 1. Cabeça L-P

Esse desenho, variando com a perspectiva, pode “representar” tanto uma lebre quanto um pato. A figura permanece uma só, apesar de poder ser tomada, ou melhor, percebida, de diferentes formas, variando de acordo com o modo de ver. Essa equivocidade potencial de sentido ocasionada pela pluralidade de aspectos num objeto, abre caminho para diferentes usos nas mais diversas descrições desse objeto. Se a *vejo como* lebre, o modo como descrevo minha percepção será outro em relação ao modo que descreveria se tivesse *visto como* pato. Nesse caso, o que vejo é um pato figurado, ou uma lebre figurada; a primeira gramática do verbo "ver" reivindica um sentido unívoco para a descrição de um objeto. A segunda introduz a possibilidade de um discurso fiel à percepção quando esta pode se apresentar de modos distintos apesar do objeto que está sendo percebido se manter inalterado. Muito próxima da noção de *expressão figurada* está a noção de *sentido secundário*, como uma aceção não-canônica de um determinado signo cujo significado é alheio à vontade do receptor. Uma signo figurado já tem portanto, em sua própria constituição gramatical, uma indicação de seu significado, diferente da metáfora, que pode ser deslocada para fazer ver outro sentido para aquele signo.

O fato de que podemos empreender uma descrição dessa percepção leva à possibilidade de construção de proposições que, dentro de uma perspectiva fisicalista, não descrevem propriamente o objeto físico, visto que materialmente o objeto permanece intacto. A percepção de um aspecto se dá de um só golpe. Não é necessário que, no caso da cabeça L-P, por exemplo, eu a perceba primeiro enquanto cabeça L-P e logo em seguida a veja como pato, ou como lebre. É possível, assim como no primeiro caso eu a esteja *vendo* a cabeça L-P, que eu a *veja* de imediato *como* um pato ou *como* uma lebre. De modo que enquanto eu percebo um aspecto, não percebo outro. Importante notar que neste caso, assim

como em qualquer outro que envolva um sentido secundário, a imaginação não desempenha um papel imprescindível, já que a percepção de um novo aspecto já faz parte da gramática de um objeto figurado.

É possível que pensemos, a partir dessa mudança de configurações imagéticas causadas pelo *ver aspectos* que os signos que compõem as imagens também se alteram, alterando o próprio pensamento que acompanha suas descrições. É preciso pensar a partir disso, a apreciação estética em termos de descrições de imagens que variam de acordo com o aspecto que é ressaltado, entendendo imagem num sentido amplo. Uma vez que os exemplos fornecidos pelo filósofo envolvem música e poesia, é possível inferir que não é apenas à percepção *visual* de algo. Ao descrever uma música como “triste”, utilizamos uma ferramenta pública, uma boa palavra que, se articulada devidamente numa frase, ou num conjunto de frases, pode fazer chegar a uma vivência peculiar. Não que a palavra “tristeza” seja imprescindível para descrever o que se passa com alguém, mas o uso que dela se faz, dependendo das regras que acompanham sua compreensão, pode apontar para uma certa experiência.

Ao perceber um aspecto, pode ocorrer (e em muitas vezes ocorre) uma espécie de vivência do significado. Isso pode trazer algum embaraço se nos remetermos à definição wittgensteiniana de significado como *uso*. Porém, é compreensível que assim seja, visto que não podemos por vezes explicar o que se alterou na materialidade do objeto, ainda que percebamos uma diferença significativa, na medida em que poderíamos afirmar que a coisa toda mudou de figura quando um novo aspecto saltou; O aspecto vago, e por vezes sintético, das seções das *Preleções* deixa uma margem que convida a seu desdobramento com o auxílio das ferramentas dispostas por Wittgenstein principalmente nas *Investigações* e n' *O livro azul*.

A associação do conceito de *ver aspectos* com a *apreciação estética* não salta imediatamente numa primeira leitura das *Preleções*. Mas uma leitura aprofundada nos permite *ver* (Cf. WITTGENSTEIN, 1996, §66) essa relação no aspecto descritivo conferido à apreciação. O conceito de imagem, enquanto signo a ser operado pela linguagem, por si só já propõe uma forma outra de pensamento, que não é o pensamento que produz proposições cujo sentido é passível de ser *verificado* no mundo. Esse pensamento se afasta do sentido literal, fático, e parte em direção a múltiplas possibilidades de significado, decorrentes de uma relativa arbitrariedade gramatical a ser identificada por meio de uma ou outra percepção de um objeto. Esse sentido está ligado com o que é exposto como um segundo uso de "ver".

A gramática se desvela de acordo com a prática da descrição, que é feita a partir de uma configuração imagética do objeto (obra) que resulta da *visão* de dado aspecto do objeto. Isso, no domínio da arte, responde ao problema que diz respeito à não-necessidade da *correção* enquanto critério necessário dentro do discurso de alguém que saiba do que está falando em artes.

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 o vê *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, 1996, p.185)

É possível, e fazemos assim, que sobre um objeto ou ocorrência sejam formulados juízos (sempre a partir de um determinado aspecto), descrições significativas, e que consigam comunicar a um auditório algo que direcione sua atenção a certas associações com a obra. Porém uma descrição poderá variar de acordo com o indivíduo para quem a imagem que é descrita aparece, e talvez a forma mais adequada de ver se a imagem descrita se ajusta à percepção do objeto é identificar o momento denominado por *engate* (*it clicks*). O "click" fornece uma evidência gramatical de que agimos assim. Essa expressão conota o momento onde, ao que é enunciado uma certa descrição sobre um objeto, a partir do ponto de vista de um aspecto qualquer, essa descrição é assentida pelo auditório. Posteriormente, o objeto não é mais percebido da mesma maneira.

Ao assentir uma certa descrição como verdadeira, ou seja, quando uma descrição "engata" para outra pessoa, ela estará já percebendo o objeto daquela forma descrita. No caso da figura l-p, as interpretações que se desdobram da própria imagem, ou objeto, não são mais as mesmas. Essencialmente, não é o objeto que tem em si a propriedade de ser percebido de uma forma outra que não a convencional, ou canônica, mas o próprio "olhar" que se direciona a ele, a *atenção* dada a algo proporciona o reconhecimento de aspectos que, quando percebidos, dão a impressão de que não podem mais ser ignorados. Ainda que essencialmente não se possa delimitar qual o domínio dos objetos que possam fazer saltar diferentes aspectos, Wittgenstein parece encontrar na *expressão figurada* um certo tipo de signo que sugere a percepção de um novo aspecto, em virtude de sua própria constituição, como é o caso da cabeça L-P. Os aspectos são reconhecidos sob um certo "filtro" gramatical, que funciona nomeando qual aspecto e o que nesse aspecto é relevante. Segundo Wittgenstein e suas observações sobre jogos de linguagem, essa seleção de relevância é delimitada pelos jogos e regras de uma ou outra comunidade. Essas considerações, as faço quase que ligando

pontos, expostos por Wittgenstein ao longo de suas obras citadas ao longo da presente monografia.

A validade das proposições estéticas não se identifica com a de proposições científicas, e por isso não tem seu valor de verdade apoiado sobre a relação linguagem-mundo da afiguração. O modo como a imagem deverá ser percebida é sugerido pela segunda acepção de *ver*, citada no início deste capítulo. Não mais como um observar, que carrega um sentido atrelado à forma de conhecer da ciência, mas como imaginar, no sentido de pensar a partir de imagens. Não há uma clara delimitação de até onde a imagem, por sua vez, não prescreve de forma determinada a que devemos recorrer para compreender sua gramática, mas sua própria constituição enquanto imagem oferece caminhos.

Nossa linguagem descreve primeiramente uma imagem. O que deve acontecer com ela, como deve ser empregada, isto permanece nas trevas. Mas é claro que deve ser pesquisado, se se quer compreender o sentido de nossas afirmações. A imagem, porém, parece dispensar-nos dessa tarefa; ela já indica um determinado emprego. Com isso, ela nos logra. (WITTGENSTEIN, 1996, p.172)

O ponto é que, para que uma descrição estética ocorra de tal modo que persuade um outro a ver algo como está sendo descrito, as associações linguísticas devem ser reconhecidas publicamente pela comunidade. Virgil Aldrich, filósofo wittgensteiniano estadunidense, aborda essa questão em seu artigo "Image-mongering and image-management":

A questão geral aqui é que para algo ser expressivo ou significativo, deve estar no lugar certo. Isso é um tipo de teoria situacional do significado. (Nós já temos uma ética da situação). Nossos conceitos tomam forma na situação de seu uso, onde eles foram forjados para esses usos, e isso os deixa com o que Waismann chamou "textura aberta", em vista do modo como, diga-se, a boca pertence à face, a face ao resto do ser humano em uma ação humana, na situação (ALDRICH, V. 1962, p.61)

O primeiro termo aparece para descrever uma operação conceitual a partir de imagens, na qual as conexões ou associações que são feitas não são justificadas simplesmente pela lógica ou por regras rigidamente estabelecidas, ou seja, uma imagem é dada pela linguagem e sua aplicação se baseia no uso a ela correspondente num jogo de linguagem, ou numa forma de vida. Toda a sorte de conexões que se faz para chegar a uma compreensão do que ela é configura um lance num jogo de linguagem, que pode ser aceito ou não. Geralmente recorreremos ao sentido secundário dos signos em questão. Mas pode ser o caso de ser apenas uma alavanca que não está conectada no resto da maquinaria, um "absurdo" gramatical. Perguntar pela cor de um número (cf. WITTGENSTEIN. 1986, p. 23) seria de certo modo análogo a descrever um quadro com termos utilizados comumente por um *sommelier* na apreciação de vinhos, com isso desprezamos alguns pressupostos que tornam o jogo de



descrição de quadros possível. Porém, é claro que o que vai dizer se se trata ou não realmente de um sentido secundário é o uso, e não a forma do signo.

Aqui é o lugar de notar que aquele que considera essa folha como modelo 'da forma de folha em geral', a vê diferentemente daquele que a considera como modelo para essa forma determinada. Ora, poderia ser assim - apesar de que não o é - pois isto significaria apenas que, por experiência, aquele que vê a folha de uma maneira determinada emprega-a desta ou daquela maneira, segundo esta ou aquela regra. Existe certamente *esta* ou *outra* maneira de ver. (WITTGENSTEIN, 1996, §74)

É possível nesse caso, através da descrição de uma imagem dada por um juízo, chegar o um trajeto que evidencia valores e associações que são próprios de formas de vida a uma série de *articulações intermediárias* entre descrições. A possibilidade de se chegar a essas conexões já pressupõe certa imersão naquela forma de vida.

### 3.4 Conexões e atitudes

A forma que nos comportamos quando deixamos a linguagem entrar de férias, crendo que suas possibilidades são limitadas por um conjunto dado de jogos de linguagem, nos provoca uma incursão nas mais diversas confusões e mal-entendidos que nos atordoam e impedem de realizar usos adequados dos signos no cotidiano. Por exemplo, quando cremos que tudo o que fazemos com palavras e signos é uma questão de conhecer e nomear as coisas no mundo. Ou quando adotamos a postura verificacionista própria da ciência para descobrir o que causa medo num filme de terror, riso num de comédia, catarse num escrito literário. De acordo com Wittgenstein, o que a filosofia deveria se encarregar de fazer seria articular associações e conexões entre os mais diferentes procedimentos linguísticos, para que toda confusão que porventura atrapalhe uma visão clara das coisas se dissolva. O encanto, a graça, não se deixam capturar enquanto a linguagem não é concebida como um campo aberto de construções dinâmicas.

A apreciação estética em seu aspecto descritivo apresenta diversas semelhanças com a própria visão de Wittgenstein sobre a natureza da filosofia. A visão panorâmica que é requerida na análise gramatical, método fulcral propostos nas Investigações, se mostra de grande importância também quando olhamos para situações estéticas. Grosso modo, as descrições estéticas acontecem por comparação, justaposição. O ato de cotejamento é o que possibilita que novas descrições, e, portanto, novas percepções venham à tona. As associações dependerão sempre de um lugar no mundo, da ambiência proveniente de uma forma de vida. Mas outro fator, inerente ao ato de cotejamento, ou seja, pôr diferentes coisas

lado a lado, evidencia aspectos. Pôr em comparação, digamos, duas peças de roupa de diferentes períodos e lugares, é uma atividade que permite que sejam percebidas características que tomamos como evidentes.

Poderia ser assim: ouço dizer que alguém pinta um quadro intitulado “Beethoven escrevendo a *Nona Sinfonia*”. Poderia facilmente representar-me o que se poderia ver num quadro desse tipo. Mas que aconteceria se alguém quisesse representar a aparência que teria Goethe ao escrever a *Nona Sinfonia*? Neste caso, não poderia me representar nada que não fosse penoso e ridículo. (WITTGENSTEIN, 1996, p.171)

Wittgenstein chega a esboçar uma proposta, de que é possível pensar uma classificação de obras de arte que tome somente o gosto como critério. O que agrada e o que não agrada, do que gosto e do que não gosto, para onde olho com desprezo e para onde olho com admiração.

É como dizer: “Classifico as obras de Arte desta maneira: olho umas com desprezo e outras com admiração.” Êsse modo de classificação poderia ser interessante. Poderíamos descobrir tôda a sorte de conexões entre tais maneiras de olhar obras de Arte e de olhar outras coisas. (WITTGENSTEIN, 1967, p.30)

Por comparação com outras práticas que compõem nosso modo de viver, podemos descobrir ou inventar, mas principalmente *ver* conexões, articulações intermediárias (cf. WITTGENSTEIN, 1996, §122). A atividade de ver conexões faz parte do método da terapia gramatical, e sua importância se encontra justamente na clarificação conceitual própria de uma *visão panorâmica*. É dela que dispomos quando somos persuadidos a nos libertar do aprisionamento linguístico propugnado por certas imagens.

A análise crítica se baseia em descrições feitas a partir de uma percepção estética vagamente delimitada (contornos indefinidos) por uma forma de vida. E é precisamente nesse campo que o pensamento estético de Wittgenstein muito contribuiu para o que se desenvolveu em termos de raciocínio crítico e perceptual na Estética, em sentido lato, e principalmente nas artes, em sentido estrito. Isso se mostra em toda uma tradição de pensamento que aborda a Estética e as artes pela ótica da linguagem no seu uso, e que se consolidou principalmente em países anglófonos. Esse pensamento prevê um afastamento do sentido literal e canônico das termos como “arte”, “apreciação estética”, “padrão de correção”, se aproximando de um campo de múltiplas possibilidades de significação, decorrentes de uma indeterminação semântica *a priori* das formas de perceber, imaginar, e dos critérios que permitem *ver* um objeto de outra forma. Não é essencialmente e estritamente o objeto que tem em si a propriedade de ser percebido de uma forma outra que não a convencional, ou canônica, mas o próprio "olhar" que se direciona a ele. Embora ainda assim os *objetos figurados*, como a cabeça L-P e a grande maioria dos objetos artísticos,

sejam de alguma forma produzidos com a intenção de conduzir o olhar daqueles que com eles se defrontam. Nesse sentido, a *atenção* dada a algo proporciona o reconhecimento de aspectos que, quando percebidos, dão a impressão de que não podem mais ser ignorados. É na parte III das *Preleções*, precisamente entre as seções 32 e 41, que Wittgenstein expõe o que parece ser o cerne da discussão acerca da apreciação e do modo de relação estética com as coisas. Existem usos diversos da linguagem que ocorrem na lida com questões estéticas, e malgrado suas ocorrências, grande parte do pensamento que se volta de forma *teórica* para a experiência estética a reduz a um pequeno domínio de significação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa monografia se propôs a investigar o conceito de apreciação segundo apresentado nas *Preleções sobre Estética* de Ludwig Wittgenstein. Para tanto, percorreu um caminho que partiu desde suas primeiras obras, principalmente o *Tractatus Logico-Philosophicus* e a *Conferência sobre Ética*, até suas concepções tardias sobre o *ver-cómo*, elaboradas posteriormente às *Preleções*. Esse caminho se fez necessário devido ao aspecto sucinto do texto desta última, que, devido ao fato de consistir em transcrições de aulas, supõem um certo conhecimento dos conceitos já trabalhados pela obra do filósofo até então. Descrevemos portanto, a relação entre o conceito de *apreciação* sob a ótica do valor, mas de um tipo de atribuição de valor na linguagem que admite discussão, pois está submetida a critérios objetivos, qual seja, a atribuição de um valor relativo, apresentada na *Conferência sobre Ética*.

A concepção de significado que Wittgenstein passa a ter após a conferência citada acima tem como lastro o *uso*, a aplicação do signo segundo regras (vagamente) determinadas, e que são compartilhadas dentro de uma comunidade. Sendo assim, até mesmo a concepção mística e absoluta de valor exposta no *Tractatus* não pode, à luz dessa nova visão, ser tratada essencialmente como inefável. A inefabilidade da estética concebida pelo *Tractatus* se deve a uma forma de *ver* a hierarquia dos valores como independente de critérios objetivos, como se se imputasse à linguagem a responsabilidade de dar conta da própria experiência da totalidade absoluta da realidade. A possibilidade de discutir valores objetivamente se deve ao fato de que, ao usar a linguagem, podemos justamente *mostrar* factualmente (atribuindo valor relativo) quais critérios são relevantes para que se estabeleçam hierarquias axiológicas adequadas às demandas de uma comunidade linguística.

Tal movimento é reconhecível na crítica de arte ao salientar certos aspectos de obras, partindo de parâmetros de correção que não são de forma alguma unívocos, mas são provenientes de peculiares atmosferas e ambiências, envolvidas pelo conceito de *forma de vida*. Não podemos, ao menos não de forma satisfatória, investigar cientificamente este tema, uma vez que o estabelecimento de critérios valorativos não segue sistematicamente um mecanismo ideal. Uma investigação das causas não dá conta da estética, uma investigação gramatical, por outro lado, nos mostra as diversas formas pelas quais podemos persuadir outra pessoa a adotar ou experienciar outros valores. Por uma perspectiva gramatical, a apreciação, cujo paradigma tomamos como sendo a crítica de arte, se manifesta na forma de

juízos que atentam para fatos particulares, ressaltam aspectos de objetos que provocam uma transformação completa no modo de serem vistos. Certas articulações de signos aplicadas em dados contextos têm a potência de promover mudanças significativas na gramática da descrição de experiências. Isso mostra que, embora os valores não possam ser expressos integralmente na linguagem, é na própria linguagem em suas plurais nuances normativas que se determina (sempre de forma vaga e aberta) o modo com que esses valores serão descritos, sob quais aspectos e critérios serão descritos, e quais as atitudes tomadas frente aquilo que se valora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Básica

WITTGENSTEIN. A Lecture on Ethics. *The Philosophical Review*. Vol. 74, No. 1. Durham: Duke University Press, 1965

\_\_\_\_\_. *Anotações sobre as cores*. Lisboa: Edições 70, 1986.

\_\_\_\_\_. *Culture and Value*. Georg Henrik Von Wright (Ed.) Cambridge: Blackwell Publishing, 1980

\_\_\_\_\_. *Estética, Psicologia e Religião*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1970.

\_\_\_\_\_. *Investigações Filosóficas*. Coleção Os Pensadores, vol. LX. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

\_\_\_\_\_. *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. California: University of California Press, 1967.

\_\_\_\_\_. *O livro azul*. Lisboa: Edições 70, 1992.

\_\_\_\_\_. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: EDUSP, 1968

### 2. Complementar

ALDRICH, Virgil. Pictorial Meaning, Picture- thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects. *Mind*, Vol. 67, No. 265. Oxford: Oxford University Press, 1958.

ALDRICH, Virgil. Image Mongering and Image Management. *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 23, No. 1. Rhode Island: International Phenomenological Society, 1962.

CRESPO, Nuno. *Imagem, percepção e expressão*. 2008. 341 f. Tese (Doutoramento em filosofia). Faculdade de ciências sociais e humanas: Universidade Nova de Lisboa, 2008.

GLOCK, Hans-Johann. *A Wittgenstein Dictionary*. Manhattan: Wiley Press, 1996.

PEARS, David. *As ideias de Wittgenstein*. São Paulo: Cultrix, 1988.

SHUSTERMAN, Richard. Aesthetic argument and perceptual persuasion. *Revista Hispanoamericana de Filosofía*, Vol. 15, No. 45. Ciudad de Mexico, 1983.

SHUSTERMAN, Richard. Wittgenstein and critical reasoning. *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 47, No.1. Rhode Island: International Phenomenological Society, 1986.

SZABADOS, Béla. *Wittgenstein as Philosophical Tone-poet: Philosophy and Music in Dialogue*. New York: Rodopi, 2014.

TILGHMAN, Benjamin. *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics: The View From Eternity*. Hampshire: The Macmillan Press Ltd, 1991.

WEITZ, Morris. The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 15, No.1. Pennsylvania: Blackwell Publishing, 1956.

WRIGHT, Georg Henrik Von. *Wittgenstein*. Oxford: Blackwell Publishing, 1982.