

Wittgenstein: investigações estéticas

Vítor Moura
(Universidade do Minho)

1. Introdução

Podemos começar por estabelecer uma oposição entre doutrinas estéticas fundamentais: o vector Espinosa-Schopenhauer e o sistema de Dilthey (concebido este, sobretudo, a partir da sua biografia de Goethe em *Das Erlebnis und die Dichtung*). Dilthey será, talvez, o representante maior de um certo tipo de opiniões estéticas regidas pelo princípio da "recuperação da vivência", isto é, pela contínua submissão do objecto artístico às coordenadas de tipo psicológico (e existencial) que envolvem quer a sua *criação* quer a sua recepção. Veículo de expressão de "experiências fundamentais", o objecto artístico é reduzido no seu papel simbólico ao estatuto de "ponte" entre duas interioridades. A sua completa fruição decorre da comunicação plena com o *génio* que está na sua origem.

O neo-kantismo (sobrepondo a ideia emergente de "génio" ao *gosto* que Kant privilegiava nas suas análises) destacou o conceito de vivência como o verdadeiro facto da consciência, mas foi Dilthey quem lhe conferiu uma função conceptual que se situa na linha do *combate* de Hegel, Schiller ou Schleiermacher enquanto paladinos do "sentimento vivo" face ao racionalismo alienado e frio da Modernidade. (Um outro herdeiro deste "combate", Husserl, reformula na sua Quinta *Investigação Lógica* o conceito de vivência, integrando-o no instrumental teórico da fenomenologia enquanto alínea da noção de *mundo da vida* ["Lebenswelt"]).

A vivência estética é destacada por Dilthey enquanto "experiência do todo infinito", reunindo em cada obra de arte toda a pulsão existencial contida na vida do seu autor.

Segundo Gadamer¹, a fascinação exercida pelo conceito de "gênio" sobre as doutrinas estéticas do século XIX teve como efeito perverso o de opor e desvalorizar a alegoria - que remete para um formalismo racional e, em certo sentido, superficial - face ao símbolo², elogiando este como "a perfeita coincidência de fenómeno e ideia", e apontando para a sua origem etimológica enquanto "reunião de planos que se encontram afastados", a que não será evidentemente alheia a função religiosa de que se reveste a elaboração simbólica³. Será muito curioso reparar no facto de encontrarmos, entre os poucos autores que se mantiveram, de algum modo, contra esta corrente (dominante em todo o humanismo alemão do século XIX), homens como Solger, Schlegel ou até mesmo Hegel (cujo conceito de "símbolo" se encontra, apesar de tudo, muito mais próximo de uma declinação alegórica) que comungavam de "certas ideias românticas" tais como "a relação do inefável com a linguagem" ou "a descoberta da poesia alegórica do oriente" (cf. Gadamer, 1960: 118). Entretanto, o desejo de libertar a arte da nitidez gelada do Iluminismo (ao mesmo tempo que se libertava, nacionalisticamente, o *gênio alemão* do racionalismo que impregnava todo o classicismo francês...) exaltava a excelência da arte simbólica enquanto votava ao desprezo as formas do Barroco, irremediavelmente assombradas por uma *paixão* inegável pela alegoria. A emergência da arte vivencial marca, simultaneamente, a ascensão da ideia de "consciência estética", verdadeiro "pólo egológico" que acompanhará, doravante, toda a reflexão em torno do objecto artístico.

¹ Cf. GADAMER, Hans-Georg (1960): *Wahrheit und Methode*, Tübingen: J.C.B. Mohr, 1990: 83-128.

² "Na sua origem, a alegoria forma parte da esfera do falar, do logos, e é uma figura retórica ou hermenêutica. Em vez de dizer o que realmente se pretende significar, diz algo diverso e mais facilmente apreensível, mas de modo a que, apesar de tudo, isto permita compreender aquilo. Pelo contrário, o símbolo não está confinado à esfera do logos, pois não afirma, através do seu significado, um significado distinto: é o seu próprio ser sensível que tem "significado". É algo que se mostra e no qual se reconhece outra coisa (...)." (Gadamer, 1960: 110).

³ "O facto da contemplação visível e do significado invisível não poderem ser separados um do outro, esta "coincidência" das duas esferas, é algo que subjaz a todas as formas de culto religioso." (Gadamer, 1960: 111)

É importante ter em presença a "distinção estética"⁴ promovida pelas teorias estéticas que tomam a consciência como ponto de arrimo primordial. Gadamer acusa estes sistemas interpretativos de criarem uma abstracção indevida ao separarem a obra das condições de acesso sob as quais ela se mostra: "só há verdadeiro drama quando se representa e, desde logo, a música tem de soar" (1960: 161). A necessidade de se atender ao carácter *performativo* do objecto artístico está na base da relação íntima que Gadamer estabelece entre arte e *jogo*. Enxertar dicotomias no todo inseparável do objecto artístico é uma falta terrível da qual deve ser acusada, como co-autora, a hermenêutica de Dilthey. Um quadro não é o mero preenchimento de um receptáculo material pelo ímpeto comunicador de vivências do génio, tal como um poema não é uma manipulação de fórmulas vazias com vista a um determinado objectivo. Opondo-se ao peso excessivo concedido por Dilthey ao *génio* taumaturgo, Gadamer propõe a recuperação da pergunta pelo modo de ser da obra de arte (1960: 121-142), substituindo a consciência estética por uma "experiência da arte" onde os objectos ganham uma gravitação própria, abandonando-se o fruidor à corrente do *jogo*.

O vector Espinoza-Schopenhauer "contaminará" indelevelmente as primeiras formulações wittgensteinianas sobre o tema geral da arte⁵. O objecto artístico é interpretado, por influência directa destes dois autores, como (a) "Betrachtung *sub specie aeternitatis* e (b) "mundo fechado sobre si mesmo".

A proposta interpretativa de Adler⁶, segundo a qual a obra de Wittgenstein visou uma constante desvalorização do sujeito no interior da reflexão de tipo filosófico (a "criação de um deserto gelado") conduz-nos ao núcleo da diferença que separa estes

⁴ "Com este nome ["distinção estética"] queremos designar a abstracção que apenas elege por referência a qualidade estética enquanto tal. Esta tem lugar na autoconsciência da "vivência estética". A obra autêntica é aquela para a qual se orienta a vivência estética. O que esta abstrai são os momentos não-estéticos que lhe são inerentes: objectivo, função, significado do conteúdo." (Gadamer, 1960: 125)

⁵ Cf. HALLER, R., "Das Kunstwerk als Gegenstand sub specie aeternitatis", in *Akten des 8. Internationalen Wittgensteins Symposiums*, Wien, 1984, 29-36.

⁶ ADLER, L., *Ludwig Wittgenstein, Eine existenzielle Deutung*, Basel & München, 1976.

autores do modelo hermenêutico de Dilthey. A especificidade da "situação estética", em cada uma das suas matizes (criação, interpretação, fruição, ...), joga-se contra os mitos explicativos de base mentalista e psicologista, os quais, em boa medida, se poderiam inscrever como parentes da *família* diltheyana. Simultaneamente, o objecto artístico, longe de ser proposto como um elo conector entre interioridades, encontrar-se-á sempre ligado à ideia de uma totalidade ("espaço e tempo", mundo", "cultura", ...) de que é ora representante, *ora anúncio*, ora reunião.

O momento da experiência artística não existe sobre o papel de um ensaio de estética. As "razões", os termos "protocolares" desse nosso contacto com a obra, só são procurados depois, quando, assaltados por todas as perplexidades, partimos em busca das "elucidações"⁷. Não temos, nessas ocasiões, escrúpulos em efectuar "transposições metafóricas", procurando fazer funcionar no vazio, "em estado de festa", conceitos e termos cuja origem gramatical precisa - praticamente interjeccional -, apenas pode legitimar um uso circunscrito a situações bem delimitadas.

Virando as costas às explicações causalistas do fenómeno estético, devemos ter da Estética a ideia de uma "actividade recolectora": compreender e apreciar obras de arte é "ver diferenças", "reunir recordações" (Ferrater-Mora). O carácter de uma determinada obra de arte será clarificado se a seu lado for colocado um outro objecto artístico contemporâneo. Ambos são iluminados "pela frente", por uma *cúpula* envolvente e inefável, e o tráfego de pormenores que estabelecem entre si pode ser intensamente revelador. A importância dos trabalhos de Freud residiu, exactamente, no carácter "recolector" das suas pesquisas, no modo especial como soube aproximar planos distantes e estabelecer analogias (contudo, o facto de pretender adicionar respeitabilidade científica ao seu panteão mitológico, perdeu-o para Wittgenstein): "para

⁷ MORENO, A., "A propósito da noção de "Estética" em Wittgenstein", in *Manuscrito*, S. Paulo, 1985 (8), nº2, 119-146.

superar as nossas perplexidades estéticas, aquilo que queremos, de facto, são comparações - conjuntos de certos casos" ⁸.

A estética, que não pertence à ordem das explicações lógico-causais, nutre-se de argumentos perceptivo-persuasivos do tipo de "Não vês que ... ?", "Olha agora...".

Aqui entroncam dois trechos fundamentais das *Investigações Filosóficas* ⁹: a passagem entre os §§523 a 540 e todo o capítulo XI da segunda parte. A primeira explora, muito brevemente, aquilo que Zimmermann nomeia como "as compreensões transitivas e intransitivas" ("transitiver - untransitiver - Verstehen") ¹⁰: "Falamos em compreender uma frase no sentido em que ela pode ser substituída por uma outra que diga o mesmo; mas também no sentido em que ela não pode ser substituída por qualquer outra. (Em Música, um tema também não pode ser substituído por outro). No primeiro caso, o pensamento expresso na frase é comum a ambas; no segundo caso é aquilo que só estas palavras, por esta ordem, exprimem. (Compreender um poema)." (*Investigações Filosóficas* §531)

Que alquimia persegue Wittgenstein através da explicitação dos "dois modos do compreender"? Para Zimmermann, Wittgenstein mostra, claramente, que cada compreensão transitiva funda uma compreensão intransitiva, uma vez que o último horizonte para a qual se dirige qualquer cadeia de compreensões é o fundo opaco e inefável do *background* gramatical. Apontando o modo intransitivo do compreender como aquele que se adequa à experiência estética, Wittgenstein continua a imagem schopenhaueriana da obra como "mundo cerrado sobre si mesmo".

⁸ WITTGENSTEIN, L., *Aulas e Conversas sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa*, tradução portuguesa de Miguel Tamen, Cotovia: Lisboa, 1991, p86.

⁹ WITTGENSTEIN, L., *Tratado Lógico-Filosófico / Investigações Filosóficas*, tradução portuguesa de M.S. Lourenço, Fundação Gulbenkian: Lisboa, 1987.

¹⁰ ZIMMERMANN, J., *Wittgensteins sprachphilosophische Hermeneutik*, Frankfurt-am-Main, 1975, 189-190.

Através do "método da redução contextual" (Moreno), Wittgenstein afasta da analítica estética a ambição unificadora dos esquemas lógico-causais, seguindo dois movimentos fundamentais:

(1) não é fixo qualquer significado de uma palavra; os elementos do seu significado encontram-se dispersos em vários pontos do processo de uso, e encontram-se firmemente relacionados com o contexto de aprendizagem da função do termo: "a linguagem não é um conjunto pronto de etiquetas prontas a serem coladas sobre os objectos do mundo e os objectos mentais, i.e., um sistema de nomenclatura" (Moreno, 1985: 137);

(2) em última análise, nenhum significado possui a propriedade da transitividade; Wittgenstein substitui a definição unívoca de cada termo pela noção intransitiva de "ares de família" (*Investigações Filosóficas* §§66-67)

Wittgenstein coloca sempre em proximidade (em "relação de família") a compreensão de uma frase e a experiência estética. Os processos de reconhecimento com que lidamos em ambas as esferas (e cujo potencial expressivo, uma vez libertado, se situa num plano preferentemente fisionómico - o gesto, a interjeição -, a ponto de Rudolf Haller defender que estamos perante a primeira "teoria fisionómica da obra de arte") assemelham-se à recolha súbita, totalmente inconsequente e absoluta de uma "configuração global". Este facto, que reúne os dois tipos de compreensão, verbal e estética (aquilo que, no fundo, torna familiares todas as actividades de compreensão) é o mesmo que encontramos "explicado" ao nível da Psicologia da Forma, da *Gestalttheorie*. Wittgenstein sabia-o, obviamente, e a isto mesmo dedicou parte significativa das suas *Investigações Filosóficas*: o capítulo XI da segunda parte.

Enquanto Tilghman ¹¹ considera esta longa série de parágrafos uma das mais importantes secções em toda a obra de Wittgenstein, Bouveresse lamenta o facto de

¹¹ TILGHMAN, "Understanding People and Understanding Art", *Akten des 8. Internationalen Wittgensteins Symposium*, Wien, 1984,153-161.

nesta não ter sido ainda explorado o rico filão que às questões estéticas diz respeito. É nela que Wittgenstein mais explicitamente examina a "abordagem conceptualo-gestaltista" ¹², produto directo das preocupações já apontadas em *Aulas e Conversas* e em *Vermischte Bemerkungen* ¹³.

[Porém, não se poderão recolher traços "gestaltistas" ao longo de toda a obra deste autor? Para começar pelo *princípio* :que é que separa o *mundo* do "homem feliz" do *mundo* do "homem infeliz"? Não será uma determinada configuração de elementos num campo visual mais ou menos amplo? Na entrada de 29.7.16 dos *Tagebücher* ¹⁴, no preciso momento em que discorre sobre a diferença entre estes o mundo feliz e o mundo infeliz, Wittgenstein introduz abruptamente uma questão: "Será *ver* uma actividade?". Esta poderia ser, perfeitamente, a questão que escolheríamos como mote para o capítulo XI das *Investigações*. Estabeleceríamos um arco entre as primeiras preocupações de Wittgenstein e este trecho escrito 30 anos depois. Talvez esse esboço de uma "sinopse" ¹⁵ ajudasse a *iluminar* passagens intrigantes, como a que termina a entrada de 5.11.14: "Perante bonecos que lutam, caberia mostrar, por exemplo, *como* não haveria que lutar": há nitidamente um propósito pedagógico (mas a nível de uma pedagogia *.minimal*, uma vez que os argumentos persuasivos, as "boas razões", deparam sempre com um fim, um *obstáculo incontornável*: a vontade do outro (Cf. §149 do capítulo XI)) no interior do capítulo XI, no modo como são explorados os diferentes *ambientes* que envolvem a modificação do olhar (ou do ouvir). Encontramos, por vezes, observações de Wittgenstein que denotam, talvez mais claramente, um "fascínio secreto" pela busca de uma melhor adequação do olhar à consideração mais restritamente formal de um

¹² Cf. CHAUVIRÉ, C., "Comprendre la Musique chez Wittgenstein", *Critique*, tomo 42 (1986), n.475, 1159-1181.

¹³ *Vermischte Bemerkungen*, Oxford, 1980.

¹⁴ *Tagebücher 1914-1916*, in *L. Wittgenstein, Werkausgabe Band I*, Frankfurt am Main, 1990.

¹⁵ Cf. BOUVERESSE, J., *La Rime et la Raison*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1985: 190.

objecto. Por exemplo, em *Vermischte Bemerkungen* (p.71) : "A beleza de uma figura em forma de estrela - digamos, uma estrela hexagonal - será prejudicada se a observarmos simetricamente a um dado eixo."]

2. A posição de Wittgenstein

Que "ares de família" poderão ser descortinados entre a cabeça coelho-pato de Jastrow, uma frase e um objecto artístico?

São diferentes tipos de configuração de elementos (gráficos, sonoros, ...), diferentes organizações, diferentes "organismos". Mas são, igual e essencialmente, expressões ambíguas que "podemos ver" ora como ..., ora como..., para o que basta "reparar num aspecto", ter de um aspecto uma "iluminação súbita". Nesse caso, o que sucede, *efectivamente*, quando deixamos de ver a figura de Jastrow como um coelho para passar a vê-la como um pato? Que sucede quando atingimos a forma correcta de ler um poema, de ver um quadro, de tocar uma sonata? Sucederá o mesmo quando compreendemos, por exemplo, uma fórmula matemática? [É curioso como o verbo "suceder" aponta, desde logo, para o desaparecimento do problema uma vez que a pergunta que nele assenta requer em resposta, não uma explicitação de eventuais mecanismos internos paralelos ao "Gestaltswitch", mas, justamente, aquilo que acontece *depois*, uma descrição das atitudes e comportamentos que denunciam a *mutação*.]

A figura coelho-pato terá servido Jastrow com objectivos totalmente opostos: demonstrar a importância da "imagem *mental* na percepção visual vulgar", sublinhando a importância dos factores subjectivos (o "olho do espírito") no processo perceptivo. Em Wittgenstein, a sua inserção visa (re)introduzir um ponto fundamental em qualquer teoria estética: a relação entre "ver" e "interpretar", ou seja, o retorno à "velha" questão: "será ver uma actividade?" (mas não só: Wittgenstein joga aqui a possibilidade de

comunicação e comparação entre diferentes indivíduos sobre diferentes experiências estéticas (cf., por exemplo, capítulo XI, §28)).

As teorias a que Wittgenstein se opõe, propõem:

- a separação entre "recepção" e "interpretação enquanto duas operações distintas

- a ideia de uma "imagem interior", uma "organização interna da impressão visual que "é da mesma categoria das cores e das formas" (capítulo XI, §27).,

(Reencontramos, neste plano, as fronteiras entre realismo e idealismo (cf. Bouveresse, 1985: 200-201)).

Recusando toda a referência a um plano interior, Wittgenstein prefere observar e comparar atitudes e comportamentos alheios para demonstrar que "nós vemos como interpretamos". São os diferentes usos que alguém faz a partir de determinadas configurações que nos permitem afirmar que *e/e* vê o objecto como... : "Da pessoa que vê o desenho como sendo este animal, espero coisas muito diferentes das que espero daquela que apenas sabe o que o desenho é suposto representar." (capítulo XI, §89, cf. §103)

São igualmente apontados alguns factores que influenciam directamente a modulação do olhar: desde logo, o hábito e a educação (capítulo XI, §61) e a imaginação (capítulo XI, §111) (a qual se encontra ligada ao jogo do "também podia ser assim?" do §98). Mas é possível adicionar a estes a importante actividade persuasiva que se desenrola no jogo de linguagem da "avaliação, da discussão e da crítica", o qual também faz parte das *competências* da estética. Neste sentido, o §72 é essencial e é nele que Wittgenstein mais claramente associa o esforço persuasivo da crítica estética ao "Gestaltswitch" que transforma o nosso olhar e a nossa atitude perante os objectos e perante os outros (o exemplo do degrau côncavo-convexo). Fornecer "boas razões" que assumem a forma de "descrições suplementares" denota, como refere Bouveresse, uma actividade simultaneamente descritiva e constitutiva do seu objecto.

a) A componente descritiva apresenta-se como um longo processo de comparação entre diferentes configurações, reconhecendo transições no interior de uma obra, notando semelhanças e, sobretudo, diferenças entre estruturas, apresentando analogias (justamente por ser, essencialmente, uma elaboração de analogias significativas, deve a literatura psicanalítica ser relida como importante fonte de elementos explicativos da obra de arte (cf. Bouveresse, 1985: 204)). O levantamento, em torno de uma obra, de toda uma constelação de objectos artísticos que participam de uma mesma conjuntura espacio-temporal, assemelha-se ao modo como destacamos a silhueta do coelho a partir da figura de Jastrow: "Se me tivesse sido a seguir perguntado o que é uma figura de coelho, então, teria apontado, para dar uma explicação, para toda a espécie de imagens de coelhos e talvez até para coelhos reais, teria falado da vida destes animais ou simulado os seus gestos." (capítulo XI, §13). Assim se evidencia que "a percepção que eu tenho quando um aspecto surge não é o de uma propriedade do objecto, é o de uma relação interna entre ele e outros objectos." (capítulo XI, §139).

É ao nível descritivo que se coloca com mais acuidade o firme conhecimento das regras de elaboração dos trabalhos. O *diagnóstico* do crítico de arte funciona com base em proposições que exprimem a maior ou menor adequação da obra às regras que a devem estruturar. Para um maior conhecimento (ou, o que talvez seja o mesmo, uma *outra interpretação*) dessas mesmas regras, devemos ligar-nos à "iluminação súbita" de um aspecto (§9, Cap.XI). Estarão estas regras localizadas apenas ao nível do que é compendiável? Lidará o trabalho estético apenas com fórmulas que prescrevem a sintaxe do trabalho exposto? A resposta é não. Existe todo um universo de estipulações, implícitas e explícitas, que regem o funcionamento e o acesso ao objecto artístico (e que nos fazem "ver como..." um determinado gráfico, ou entender o significado de uma palavra), que se constituem, como sugere Rudolf Haller, como espaço de entendimento ["Gedankenraum"] da obra de arte. Trata-se, inclusivamente, de regras de ordem sociológica como, por exemplo, o facto de mulheres ou crianças acederem, ou não, aos

lugares de espectáculo (*Aulas e Conversas*). Este conjunto normativo ("forma de vida", "jogo de linguagem") compõe a relação interna capaz de reunir toda uma galáxia de objectos artísticos, o tal *background* que estes apresentam e de que participam de um modo que resiste à *dizibilidade*: "...eu não saberia dizer, neste momento, o que torna Brahms semelhante a Keller. Se eu acho interessante aquilo que afirmei, esse interesse provém, sobretudo, do facto de ambos terem vivido [na mesma época]." (*Aulas e Conversas*, p71)

b) A faceta constitutiva da actividade estética passa por uma re-apreciação do próprio discurso sobre arte, enquanto enunciação, ela mesma, artística. Observando formas que são conteúdos que são formas, as proposições da estética possuem, também elas, uma significatividade a nível da forma, uma *plasticidade* que significa. Subindo alguns níveis na escala de análise, diremos que todo o discorrer de tipo filosófico deve ser revisto enquanto *Gestalt*, numa valorização da sua dimensão formal (até porque, em certo sentido, não há outra).

Esta perspectiva encontra-se em íntima conexão com o estabelecimento das "representações panorâmicas" (ou perspicazes) proposto a partir do §122 das *Investigações Filosóficas*. Trata-se de um conceito fundamental, "multimodal", de enorme importância para a concepção wittgensteiniana de obra artística, capital para a compreensão da sua proposta de uma actividade estética (a qual, como refere Bouveresse, não é tanto experiência da arte mas experimentação e produção, ensaio). A representação perspicaz "designa a nossa forma de representação, a maneira de vermos as coisas" (§122), responde à necessidade de orientação de que sofrem as perplexidades filosóficas (Cf. §123) e é proposta como uma explicação indirecta, oblíqua, alegórica (continuando esta via, seria curioso verificar se não poderemos aproximar Wittgenstein da ideia de alegoria artística, de que falávamos anteriormente, com base em Gadamer ...).

O modo como Wittgenstein concebe a explicação estética como formulação alheia a nexos causais e a internalismos subjectivistas corresponde ao tipo muito especial de "submissão activa" que acompanha todas as suas investigações, como se Wittgenstein escrevesse não propriamente sobre os seus fascínios mas sobre o desapontamento que, quase invariavelmente, lhes sucede. Das suas pesquisas psicológicas, "laboratoriais", sobre o papel do ritmo na música, chegou-nos apenas a sua menção por Von Wright (*Bíographical Sketch*); mas da sua empenhada *propaganda* contra as psicologias de tipo experimental, encontramos exemplos em quase todas as suas obras. Não é verdade que "o trabalho do filósofo consiste em reunir memórias para um determinado fim.": (*Investigações Filosóficas* §127)?

A constituição da "boa Gestalt" capaz de apaziguar os pressentimentos de um qualquer *mistério artístico* (para que, tradicionalmente, apontam termos como "êxtase", "sublime" ou "Génio") que nos lançam na procura de explicações *fortes e razões palpáveis*, ao lograr esse apaziguamento pela correcção do nosso modo de ver, assume uma nítida conotação persuasiva e pedagógica. As "boas razões" que a crítica estética invoca, têm todas uma "razão boa" em comum, a razão que Wittgenstein nomeou *transversalmente* através da imagem da mosca e da garrafa. O apelo a uma orientação no interior dos problemas filosóficos, a criação artística e o "Sê feliz!" dos *Tagebücher* constituem três modulações de um mesmo tema, três modos de cumprir (metodológica, estética e eticamente) com a missão terapêutica, ortopédica, que foi atribuída à filosofia. Missão que se inicia por um realinhamento do próprio terapeuta, ciente de que "o nosso problema não é causal, mas conceptual." (*Investigações Filosóficas* §76) (recusa do cientismo) e de que será inútil " analisares a experiência em ti próprio" (*Investigações Filosóficas* §81) (recusa do mentalismo).

O processo de *desmistificação* da actividade filosófica em geral, e da crítica estética em particular ("Deve-se viajar ligeiro" ...) lança os temas teóricos tradicionais no *campo público* de um "contextualismo holístico" (Haller) desqualificando, ao nível da

experiência estética o mito da *Erlebnis* oculta e da "experiência pessoal incomunicável". É pelo facto de participarmos de um mesmo horizonte de referências e de regras, de um mesmo *jogo*, que a experiência estética se torna, num certo sentido, essencialmente comunicável" (Bouveresse, 1985: 203). Da eficácia, da *perspicácia* dessa comunicação depende o aperfeiçoamento do olhar do outro, eventualmente a sua correcção, o "*clic*" de interruptor que o satisfaz (cf. *Aulas e Conversas*, p.48). As formas que uma tal comunicação pode assumir são, como vimos, variadas, sendo a via comparativa a mais imediata. Os dons extraordinários de Wittgenstein, no entanto, permitiram-lhe aceder ao tipo mais completo de comunicação, a via da expressão artística, ainda que, segundo o próprio, apenas sob uma forma tentada "Penso que resumi a minha atitude perante a filosofia quando afirmei: a filosofia deve ser apenas um *poetizar*. Daqui se poderá concluir, parece-me, até onde o meu pensamento pertence ao presente, ao futuro ou ao passado. Pois aí revelei-me como alguém que não pode fazer completamente aquilo que gostaria de fazer." (*Vermischte Bemerkungen*, p24)

3 . O gestaltismo

A importância do movimento gestaltista na história da estética destaca-se desta afirmação de Marie Baudinet ¹⁶: "Sem a *Gestalt* , a meditação sobre a arte ainda hoje seria ou metafísica do Belo, ou filosofia do juízo, ou ainda psicologia da contemplação" (1976: 218). O modo como o seu contributo se cruza, em muitos aspectos, com as posições de Wittgenstein é, não poucas vezes, flagrante, e torna desejável um esclarecimento acerca dos termos em que se terá processado um eventual contacto directo entre aquele movimento e as teses deste autor.

¹⁶ BAUDINET, M.J., (1976), "Psicologia da visão", in *A Estética e as Ciências da Arte* (trad. Alberto Bravo), Lisboa: Bertrand, 1982

Começamos pela cronologia. Rudolf Arnheim, o principal responsável pela versão (não totalmente ortodoxa) das teses gestaltistas ao nível da percepção estética, publica o seu artigo pioneiro, "Perceptual abstraction and art", na *Psychological Review* de 1947; o período de escrita da segunda parte das *Investigações Filosóficas* terá mediado entre os anos de 1946 e 1949. Desde o princípio, encontramos em ambas passagens fundamentais que autorizam uma comparação entre as duas obras. Esta autorização vê-se reforçada com base na obra maior de Arnheim, *Art and Visual Perception*, publicada em 1954, e em cuja Introdução podemos ler que "já não é possível considerar o processo artístico como algo de autónomo, misteriosamente inspirado pelo Além, e que não tem qualquer espécie de relação com as demais acções humanas." (p.viii) - a preocupação com o enquadramento histórico (e geográfico) dos objectos artísticos seria, aliás, uma constante ao longo deste seu "Tratado".

As análises de Arnheim prendiam-se, em grande medida, com o modo como o tema e a estrutura formal se entrecruzam e penetram no interior da obra de arte, sublinhando o modo como a forma adquire significativividade e como o significado se muda em forma. Sintomaticamente, seria sempre salvaguardado o carácter único e irreduzível da *Forma* analisada: não é imitação objectiva de uma realidade exterior (hipótese realista) nem "fruto imaterial de um intelecto formalizador" (hipótese idealista). Na experimentação gestaltista possuem especial importância as noções de *pattern* e de equilíbrio, devendo esta última orientar toda a leitura do objecto. O equilíbrio formal de uma organização plástica ou musical procede de uma necessidade subjectiva, antropológica, e possui condições objectivas e precisas (regras de ordem sintáctica): "a arte, por intermédio de *media* materiais e estilísticos, cria sistemas de tensões inéditos, *patterns* (padrões) visuais que funcionam para a percepção como manifestos de existência e de contradições equilibradas" (Baudinet, 1976: 221). A análise estritamente formal dos elementos em relação é completada por uma "pesquisa genética" que procura fazer o levantamento do modo como *os patterns* artísticos se ligam às estruturas

significantes do ambiente cultural (prestando os autores gestaltistas, em geral, uma grande atenção aos dados da Psicologia da Criança de Piaget).

Curioso será notar que o estudo dos padrões cromáticos terá sido, como o foi para Wittgenstein, um dos temas preferidos pelos teóricos da *Gestalt* que concluem pelo relativismo inerente a esses mesmos padrões, na consciência de que “o reconhecimento de padrões cromáticos universais é impossibilitado pelo facto de cada grupo cultural, histórico, formular o seu próprio léxico e a sua combinatória significativa própria”¹⁷ (Greenough, 1947-1948).

Abordando o mesmo tema, Wittgenstein afastar-se-ia, no entanto e explicitamente, da análise gestaltista da cor: “não digo (como dizem os psicólogos da forma) que a *impressão do branco* tem lugar de tal ou tal modo. Mas a questão é precisamente esta: qual é o significado desta expressão, qual a lógica do conceito?” (§39 de *Anotações sobre as cores*)

Que significa realmente esta sua demarcação face às teses gestaltistas? Esta questão é essencial para a compreensão de uma certa *atração mútua* entre Wittgenstein e a *Gestalt*. Repare-se em duas *Anotações* posteriores:

“Para mim, num certo contexto, esta cor é branca sob uma má iluminação, noutra é cinzenta sob uma luz intensa. Eis proposições sobre os conceitos de “branco” e de “cinzento” (§49)

“Não é a mesma coisa dizer “a impressão do branco ou do cinzento ocorre sob tal e tal condição (causal)” e dizer “é uma impressão num determinado contexto de cores e formas”.” (§51)

a) Wittgenstein não contradiz as posições gestaltistas que defendem uma abordagem da cor a partir das suas relações com o meio cromático circunstante, i.é, num léxico eventualmente mais *gestaltista*, “na simbiose das formas em cujo seio se distribui” (Baudinet, 1976: 225); mas (b) *desinstala* essa abordagem para a retomar enquanto contributo para uma explicitação estritamente gramatical dos conceitos de cor, cancelando as pretensões causalistas da psicologia.

¹⁷ GREENHOUGH, H., (1947), *Form and Function*, Berkeley: University of California Press, 1947.

Um exemplo. O fenómeno da metaforização dos padrões cromáticos (por exemplo, quando atribuímos características térmicas às cores, “vermelho-quente”, “azul-frio”) é explicado, nos termos da Psicologia da Forma, ligando essa mesma metaforização: (1) a processos sinestésicos e metabólicos resultantes, inclusivamente, de hábitos adquiridos ao longo da história natural da espécie (autores mais *radicais* como Gombrich, chegam a ligar a interpretação das formas e das cores à "vida biológica elementar do homem" (*Psychoanalysis and the History of Art*); (2) às características específicas de cada grupo cultural e histórico, especificidade que se revela como responsável última pela multiplicidade de "léxicos cromáticos e combinatórias significantes" (Greenough).

Este constituir-se-ia, igualmente, como um dos motivos reminiscentes da obra de Wittgenstein, ressurgindo no citado capítulo XI das *Investigações Filosóficas* através da imagem da “quarta-feira gorda” (§167) ou da “vogal colorida” (§171). O autor afasta-se sempre de uma explicação causalista desse tipo de fenómenos, apelando, com uma insistência significativa, a expressões como “afeição às palavras” (§187) ou “*campo* de uma palavra”. Em certas passagens, inclusivamente, parece descortinar-se o espectro de Freud, mas sempre seguido da neutralização do seu potencial causalista:

"Acerca das causas deste fenómeno [o adjectivo "gordo" aplicado à quarta-feira] nada digo. Podiam ser associações dos dias da minha infância. Mas isso é uma hipótese. Seja qual for a explicação, a inclinação está presente" (§167).

Um comentário mais explicitamente dirigido ao gestaltismo, pode ser encontrado em *Anotações sobre as cores* (o sublinhado é “nosso”):

"Imagine-se uma pintura cortada em pequenos fragmentos, quase monocromáticos, que se usam depois como peças de um quebra-cabeças [uma imagem privilegiada, igualmente, pelos gestaltistas]. Mesmo quando uma destas peças não é monocromática, não deve indicar qualquer figura espacial, mas aparecer como um simples fragmento colorido. Apenas em conexão com as outras peças seria um pouco de céu azul, uma sombra, um brilho, transparente ou opaco, etc. *Mostrar-nos-ão estas peças individuais as cores reais das partes da pintura ?*" (§60)

Tudo se passa como se Wittgenstein preferisse a ideia de um *atomismo* a nível ôntico (e a nível dos laços perceptuais entre sujeito e objecto) e transferisse toda a

responsabilidade pela organização cromática para o plano de uma *escolha* estritamente cultural (cf. §76 do cap.XI das *Investigações*), para o plano de uma gramática dos conceitos pois, no limite, “o que decide é *o campo* de uma palavra” (*Investigações Filosóficas*, §190). Porque “ver é interpretar” tudo gravita em torno dos “modos de ver” que adoptamos a partir de um fundo cultural comum. A Psicologia da Forma é, de certa forma, culpada de ter impulsionado as suas descrições muito para além de uma superfície legítima, adquirindo estas um estatuto explicativo e um *hegemonia* científica totalmente inconvenientes:

“Tendemos a acreditar que a análise dos nossos conceitos de cor nos conduziria, por último, às *cores dos lugares* do nosso campo visual, que são independentes de qualquer interpretação espacial ou física; aqui não há nem luz nem sombra, nem brilho, etc, etc.” (*Anotações sobre as cores*, §61)

O Gestaltismo enferma, na sua base (e, desde logo, a partir de Ehrenfels, o seu fundador) da ideologia de uma “civilização industrial e planetária”. A sua análise das formas artísticas permitiria, por exemplo, fazer o levantamento de “padrões formais objectivos simples” partilhados, se não por toda a humanidade, pelo menos por toda uma civilização. A ideia da possibilidade de uma combinatória universal, um “Código Formal da Arte”, permitiria “a produção de totalidade, formais e expressivas para todos” a uma dimensão planetária (Baudinet, 1976: 227). O conhecimento das características do ser humano (curiosamente, discernir a “humanidade no homem”, “compreender o outro” é, para Tilghman, o tema fundamental do capítulo XI da segunda parte das *Investigações Filosóficas*) levaria a um conhecimento das características a que obedece a forma artística, a um “léxico universal das formas”. O *totalitarismo* que assombra este propósito gestaltista é hoje comumente apontado como uma falta de consequências terríveis. Não o seria tanto quando Wittgenstein o denunciou pela primeira vez.

Se quisermos *provocar* no nosso interlocutor um “Gestaltswitch” que o leve a ver de determinado modo uma determinada configuração de elementos, as “razões” (dos gestaltistas) que apelam a uma consideração formal do objecto terão, por certo, um papel possível, desde que despojadas de presunções explicativas lógico-causais (sociológicas,

históricas ou biológicas). Para além das "regras lexicais", dos padrões culturais que influenciam a obra e se podem enumerar, há todo um universo de regras informuláveis (inclusivamente, ao nível dos padrões culturais) que regem a *cúpula* inefável que envolve e *ilumina* essa mesma obra e, acima de tudo, uma rede *hipertextual* de "ideais singulares" (Bouveresse, 1985: 162) e normas *inventadas* (a imaginação é um bem ao qual Wittgenstein não cessa de apelar) que estruturam cada objecto artístico em particular, leis específicas de um "mundo fechado sobre si mesmo": a este propósito, repare-se nos sublinhados (a itálico) que Wittgenstein introduz no §523 da primeira parte das *Investigações Filosóficas*:

"A imagem diz-se a si própria", gostaria eu de dizer. Isto é, o facto de me dizer alguma coisa consiste na sua própria estrutura, nas *suas* formas e nas *suas* cores. O que é que poderia significar dizer-se: "O tema musical diz-se a si próprio".

Significativamente, estaremos sempre mais perto de entender a tautologia patente numa proposição como "A imagem musical diz-se a si própria" depois de considerarmos a sua proximidade a um enunciado, igualmente tautológico, como "O tema musical diz-se a si próprio" (a música - sabe-o já o leitor de *Caderno Castanho* - é o melhor auxiliar ortopédico da *análise* wittgensteiniana). Compreendemos a imagem na imagem e o tema no tema. A intransitividade verbal da compreensão estética (Zimmermann) deve ser imposta a partir do sector gramatical da própria palavra "compreensão". Existe, contudo um outro sector (do qual podemos dizer muito pouco) no interior do qual também se manifesta e exprime a fruição estética:

"Então, como é que explico o que significa "compreender a música"? Especificando as imagens, as sensações sinestésicas, etc, experimentadas por aquele que compreende? *Mais plausivelmente*, chamando a atenção para os seus movimentos expressivos ["Ausdrucksbewegungen"] ".
(*Vermischte Bemerkungen*, p70)

Recusando a *Interioridade* e a *Subjectividade* como instâncias aceitáveis no interior do jogo da descrição estética, tudo se passa no plano da *performance* social, no fluxo da acção entre os homens, com os seus índices pouco claros e pouco simples, mas que compreendemos como nossos, na sua fluência não tematizável. A qual, mais vezes

do que aquelas que estamos dispostos a admitir, está aí para (filosoficamente) nos desconcertar:

"Eu posso saber o que é que uma outra pessoa pensa, não aquilo que penso. É correcto dizer "eu sei o que pensas", é falso dizer "eu sei o que eu penso". (Toda uma nuvem de Filosofia está condensada numa pequenina nota de gramática)." (*Investigações Filosóficas*, cap.XI, §208)

Recuando até à penúltima citação, na "teoria fisionómica da obra de arte", apelando à instância gestual enquanto "núcleo duro" do compreender estético, Wittgenstein continua a cumprir a ideia de "comunicação indirecta" como a mais adequada à actividade de ordem filosófica em geral, e à crítica estética em particular. As atitudes, os usos, as interjeições, os silêncios, tudo aquilo que se evidencia no contacto com o objecto artístico, bem como a descoberta das analogias significativas entre distintas formas artísticas: é desta *matéria* que são feitas as "boas razões", as "descrições suplementares" que corrigem o olhar ou o escutar como quem corrige uma dieta, e é com base nela que podemos propor "Gedankenexperimente" (Bouveresse, 1985: 195) que, eventualmente, esclareçam e apaziguem. Parafraseando uma expressão de Wittgenstein a propósito de Tolstoi, a teoria estética adquire interesse a partir do momento em que se coloca "de costas" para o sujeito

Resumo breve de uma aproximação possível entre os textos estéticos de Wittgenstein e as propostas da Psicologia da Forma

Concordâncias:

- *A Gestalt* promoveu uma análise dos componentes formais do objecto artístico, opondo-se à corrente da Psicologia da Contemplação, e repeliu, como desprovidos de relevância ou fundamento experimental, termos e conceitos "ontologizantes"; Wittgenstein desqualifica as estéticas mentalistas e ontologistas que deslocam termos de origem puramente interjeccional ("belo", "sublime", "nostalgia") para o interior de

aparatos cerimoniais e cerimoniais ilegítimos - no processo deste deslocamento, ocorre uma perda sensível das regras que permitem funcionar correctamente com tais termos, pelo que a falta é de ordem gramatical.

- Em comum estará, igualmente, a preocupação constante em referir a obra de arte ao fundo cultural que assistiu à sua criação.

- Se a arte, para os gestaltistas, "ajuda o homem a compreender o mundo e a compreender-se a si próprio" (Arnheim), também em Wittgenstein ela possui uma *missão* de orientação *óptica* (num sentido, por que não?, espinosiano) e de apaziguamento das perplexidades humanas.

Oposições:

- A Psicologia da Forma sempre se assumiu como movimento de natureza científica. Estabeleceu, portanto, nexos causais entre as configurações plásticas que analisou, investigou a génese de atribuição de significatividade a determinados elementos formais (por exemplo, o modo como Arnheim investiga a relação das linhas oblíquas em Giotto com o clima de intensa religiosidade que rodeou a infância do mestre italiano) e veiculou conclusões firmes e *positivistas*. Wittgenstein não refuta a plausibilidade de certas construções deste tipo, mas encara-as como "mitos possíveis" (cf. *Investigações Filosóficas*, segunda parte, §167). Acrescentar-se-á, porém, que, mesmo enquanto *mitogonia*, nenhuma proposta vinda da área da psicologia experimental terá a importância ou a qualidade das analogias freudianas (cf. Bouveresse, 1985: 205).

- Não foram poucos os autores gestaltistas que procuraram uma identidade comum às formas artísticas de todo o mundo e da sua história, evidenciando contrastes

e analogias, chegando a propor a ideia de um "léxico formal universal", de elos causais perfeitamente circunscritos e analisáveis entre a obra artística e o ambiente cultural que a envolveu. Wittgenstein reconhece a relação inextrincável que se estabelece entre obra e cultura, mas insiste no facto de esta escapar a uma tematização, nomeadamente de ordem sociológica. O "contextualismo holístico" que defende, indicia a presença, entre a parte e o todo culturais, de um universo de laços não exaustivamente denotáveis. A unicidade da obra de arte, a sua entidade e *soberania* passam, incólumes, ao lado de qualquer explicação directa.

- A obra de arte é, para o movimento gestaltista, essencialmente simbólica. A intencionalidade que está na sua origem, que a governa e oferece ao espectador, impõe-lhe o movimento de vaivém constante entre signo e símbolo, forma e conteúdo, expressão e referência. Wittgenstein estaria mais perto de uma concepção alegórica do objecto artístico enquanto "mundo metamorfoseado", independente de qualquer transitividade simbólica, na gratuitidade auto-bastante do "fechado sobre si mesmo".

citar o laban a propósito da procura gestaltista do léxico universal