



A FIGURA DO TESTADURA EM DANTO E A NOÇÃO WITTGENSTEINIANA DE CEGUEIRA PARA ASPECTO

MARCO AURÉLIO GOBATTO DA SILVA ¹ E MIRIAN DONAT ²

RESUMO: As divergências entre a filosofia de Arthur Danto em relação ao pensamento wittgensteiniano, especificamente em sua aplicação no campo da filosofia da arte, são profundas, marcadamente na oposição entre o essencialismo do primeiro e o antiessencialismo do segundo. Entretanto, apesar dessas divergências, há também pontos de convergência entre os dois autores, sobretudo no que diz respeito a uma epistemologia da arte, onde esta confluência se mostra mais nítida. Neste artigo, mostramos que esta convergência pode ser explicitada a partir da figura do Testadura de Danto e da noção de cegueira para aspectos de Wittgenstein.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Epistemologia; Danto; Wittgenstein.

ABSTRACT: The divergences between Arthur Danto's philosophy in relation to Wittgensteinian thought, specifically in its application in the field of philosophy of art, are profound, markedly in the opposition between the essentialism of the first and the anti-essentialism of the second. However, despite these divergences, there are also points of convergence between the two authors, especially with regard to an epistemology of art, where this confluence is clearer. In this article, we show that this convergence can be explained from the figure of Danto's Testadura and Wittgenstein's notion of blindness to aspects.

KEYWORDS: Art; Epistemology; Danto; Wittgenstein.

I

As divergências entre a filosofia de Arthur Danto em relação ao pensamento wittgensteiniano, especificamente em sua aplicação no campo da filosofia da arte, são profundas, marcadamente na oposição entre o essencialismo do primeiro e o antiessencialismo do segundo. Entretanto, apesar dessas divergências, há também pontos de convergência entre os dois autores, sobretudo no que diz respeito a uma epistemologia da arte, onde esta confluência se mostra mais nítida.

¹ Doutor em Filosofia no Programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: gobatto.sk8@gmail.com.

² Professora do Departamento de Filosofia e do Programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Doutora em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: donat@uel.br.

Não objetivamos aqui esboçar algo como um sistema epistemológico wittgensteiniano (muito menos um sistema epistemológico dantiano), mas apenas enfatizar que, em Wittgenstein, as questões de ordem epistemológica estão sempre associadas à esfera da linguagem. Logo, o que se poderia considerar uma epistemologia da arte de orientação wittgensteiniana se fundamenta na análise da linguagem empregada, por exemplo, no reconhecimento (ou não) de algo como arte. E como o problema do reconhecimento de obras de arte é um problema que permeia as reflexões de Danto, defendemos que há um diálogo profícuo entre este e o filósofo austríaco. Nesse sentido, pode-se dizer que a reflexão wittgensteiniana não entra em total contradição com a filosofia da arte de Danto.

No que concerne a ontologia da arte, Danto se mostra, por assim dizer, anti-wittgensteiniano, uma vez que se declara essencialista e não renuncia ao estabelecimento da definição filosófica do conceito de arte. Logo, é lugar-comum afirmar que o essencialismo dantiano marcou uma profunda ruptura com a filosofia da arte de seu tempo (esta majoritariamente de cunho wittgensteiniano). Todavia, o caminho de aproximação entre Wittgenstein e Danto é indicado pelo próprio filósofo estadunidense quando este ressalta a diferença entre ontologia e epistemologia da arte. Em suas palavras, “[...] há uma diferença entre *ser* arte e saber se algo é arte. Ontologia é o estudo do que significa ser algo. Mas saber se algo é arte pertence à epistemologia – à teoria do conhecimento. No estudo das artes, quem tem essa habilidade é chamado de *connoisseur*” (DANTO, 2020, p. 49)³.

Os leitores da filosofia dantiana inicialmente podem se lembrar que um dos pontos da crítica de Danto a Wittgenstein diz respeito justamente à epistemologia. Para Danto, os casos de indiscernibilidade na arte colocaram fim à noção de que se ensina a expressão *obra de arte* mediante o uso e o exemplo⁴. Assim, mesmo no que diz respeito à epistemologia da arte, uma aproximação entre Danto e Wittgenstein seria supostamente infundada. Contudo, se o próprio Danto alega que há uma diferença entre algo ser arte e saber se algo é ou não arte, conclui-se que a epistemologia da arte é independente da ontologia da arte, de modo que é possível saber o que é arte independentemente de saber o que a arte é ontologicamente. Disso se segue que se os indiscerníveis foram, para Danto, um ponto chave na definição ontológica do conceito em questão, ainda fica em suspenso a possibilidade de se ensinar a usar a expressão *obra de arte* mesmo para os indiscerníveis. O que está em jogo aqui é a viabilidade de se estabelecer

³ Cabe aqui já destacar que, na perspectiva de Wittgenstein, a capacidade para reconhecer e apreciar arte são habilidades que o sujeito aprende a desenvolver quando treinado para tal. Em princípio, esta posição não contradiz e nem impugna a epistemologia da arte de Danto.

⁴ Entende-se por indiscernibilidade os casos nos quais dois objetos aparentemente idênticos possuem identidades diferentes, sendo um deles uma obra de arte e o outro um mero objeto comum.

exemplos para os casos de obras de arte que são constituídas de objetos comuns. Ora, Danto argumenta que, nesses casos, não se ensina a usar a expressão *obra de arte* por intermédio de exemplos, uma vez que os objetos são perfeitamente semelhantes. É relativamente simples distinguir uma pintura de um objeto corriqueiro - uma cadeira por exemplo – apenas pelo uso da percepção, mas não discernir uma obra de arte que se apropria de uma cadeira e uma cadeira idêntica que não é obra alguma.

No corpo geral da filosofia dantiana, saber se algo é ou não arte requer o conhecimento de uma teoria. Portanto, um indivíduo saberia se algo é arte ao passo em que apreende uma teoria, e não meramente devido a competência em aplicar/usar a expressão *obra de arte* nas supostas ocasiões adequadas, como defende a posição wittgensteiniana. Em se tratando do caso das obras indiscerníveis de suas contrapartes materiais que não são arte, o reconhecimento não se dá pela simples percepção, e a habilidade em aplicar/usar tal expressão ficaria comprometida. Todavia, em que medida a aptidão para aplicar/usar a expressão *obra de arte* não coincide com o conhecimento de uma teoria? Isto é, por que a capacidade para aplicar/usar a dita expressão não se justificaria por intermédio de uma teoria? Os filósofos da arte influenciados por Wittgenstein não eram contra teorias; eram contrários a teorização de cunho essencialista⁵. E por qual motivo Danto pressupõe que, na perspectiva wittgensteiniana, a percepção é predominante no reconhecimento de obras de arte? Ao que tudo indica, isso se deve a uma interpretação no mínimo problemática da noção de semelhança de família⁶. Além do mais, parece não considerar a distinção entre ver e ver-como que Wittgenstein realizou na passagem XI da segunda parte das *Investigações filosóficas*⁷.

⁵ Apesar de Wittgenstein entender que a filosofia não estava habilitada para avançar teorias, os filósofos antiessencialistas Paul Ziff (1920 – 2003), Morris Weitz (1916 – 1981) e William Kennick (1923 – 2009) defenderam que a teorização na arte - isto é, a tentativa de definição precisa do conceito correspondente - fracassava enquanto definição essencialista. Porém, eles não negaram qualquer aplicação da teoria enquanto possibilidade de identificação de algo como arte. A teorização estabelecia certa aplicação do conceito de arte. É nesse sentido que se pode dizer que os filósofos antiessencialistas influenciados por Wittgenstein não eram contra teorias.

⁶ Danto incorre no mesmo equívoco de Maurice Mandelbaum (1908 – 1987), ou seja, pressupor que a referida noção envolve características manifestas seja dos jogos ou das obras de arte. Para mais detalhes acerca da crítica de Mandelbaum ao antiessencialismo wittgensteiniano ver: MANDELBAUM, Maurice. *Family resemblances and generalization concerning the arts*. In: American Philosophical Quarterly. Vol. 2, n° 3 (July, 1965), pp. 219 – 228. E para uma leitura crítica da interpretação de Mandelbaum sobre a noção de semelhança de família consulte: GOBATTO, MARCO. *Mandelbaum: crítica ao antiessencialismo na arte e sua interpretação problemática da noção wittgensteiniana de semelhança de família*. GRIOT, v. 22, p. 74-87, 2022.

⁷ Por outro lado, Danto não desconhece ou ignora essa distinção, pois a menciona em sua filosofia analítica da história. Nela, Danto declara que sem se referir ao conceito de realidade, um historiador não poderia ver algum documento como sendo histórico. Da mesma forma, menciona que sem um corpo de teoria um cientista não poderia ver marcas como sendo evidências da radiação. Oticamente, uma pessoa comum pode ver tais marcas do mesmo modo que o cientista. Contudo, sem dispor do conhecimento da teoria que orienta sua percepção, ele jamais verá tais índices como radiação. A discussão é totalmente wittgensteiniana aqui, uma vez que o próprio Danto (2014,

Em *O Mundo da Arte* (artigo que lança Danto para a filosofia da arte), o pensador estadunidense afirma haver um “é” da identificação artística, a qual se evoca para justificar algo como sendo obra de arte. Neste caso, não se trata de um uso justificado por uma teoria da arte? É sobre o uso desse “é” que Danto se ocupa no artigo mencionado. Ou seja, nele o filósofo se esforça para, entre outras coisas, justificar como alguém aplica/usa a expressão *obra de arte* a algo. E mesmo que Danto recorra às noções de matriz de estilo, predicados artisticamente relevantes e ao conceito de mundo da arte (*Artworld*) para explicar por que se classifica certos objetos e não outros como obras de arte (mesmo estes podendo ser perceptivelmente iguais), não há incompatibilidade necessária com a concepção wittgensteiniana de significado como uso. Dizer que a *Brillo Box* de Warhol “é” uma obra de arte enquanto a caixa do supermercado idêntica não o é significa também dizer que há uma teoria (da arte) que possibilita tal uso da expressão⁸.

Dado que a filosofia foi - para usar um termo dantiano – transfigurada por Wittgenstein como sendo a reflexão sobre o significado linguístico e, nas palavras de Hagberg (1998, p. 136) “[...] essa reflexão tinha, na medida em que se entrelaçava com problemas de percepção, um aspecto epistemológico”, a semelhança com o pensamento de Danto não pode ser descartada. Não obstante, em Wittgenstein (assim como em Danto) a identificação de obras de arte não se resume a percepção enquanto mero estado fisiológico de simplesmente ver, mas envolve uma dimensão epistemológica, ou melhor, demanda o aprendizado que permite ver um objeto como obra de arte. Nesse sentido, na sequência vamos aproximar a figura do Testadura criada por Danto da noção wittgensteiniana relativa à cegueira para aspecto (*Aspektblindheit*). Ambas elucidam os casos em que não ocorrem a identificação e a compreensão de algo como obra de arte.

II

Em italiano, Testadura significa alguma coisa como teimoso⁹. Danto menciona essa figura imaginária pela primeira vez no artigo *O Mundo da Arte*, caracterizando-a como um tipo simples, que até visita galerias de arte, mas é pouco versado em história e teorias artísticas. Certa vez ele se depara com as obras de Robert Rauschenberg (1925 – 2008) e de Claes

p. 144 nota de rodapé 2) diz: “[...] refiro-me ao importante debate entre ‘visão’ e ‘cegueira para aspecto’ que se encontra nas *Investigações Filosóficas* [...] de Wittgenstein”.

⁸ Os antiessencialistas de orientação wittgensteiniana defendiam a possibilidade de novos usos para a expressão *obra de arte* os quais seriam justificados por teorias.

⁹ *Testadura*, no original em inglês (cf. DANTO, 1964, p. 575).

Oldenburg (1929 -). As obras são camas. A de Rauschenberg (de 1955) está pendurada na parede, é tracejada com tinta e se intitula *Bed*; a de Oldenburg (de 1963) é apenas mais estreita de um lado do que de outro e recebeu o título *Bedroom Ensemble*.



(Rauschenberg)



(Oldenburg)

Perceptivelmente, tais obras são idênticas a camas comuns, exceto pelo fato inusitado de uma estar presa à parede e a outra possuir um aspecto torto. Testadura não se vê diante de obras de arte¹⁰. De acordo com a filosofia de Wittgenstein, pode-se dizer que Testadura é cego para o aspecto que transforma esse objeto em obra de arte. As obras citadas são facilmente confundidas com objetos comuns porque, de fato, se apropriam de objetos corriqueiros. Conforme Danto (2006, p. 16), “Rauchenberg expressou o temor de que alguém pudesse subir em sua cama e cair no sono”. Tais obras não se reduzem ao objeto (a cama), mas incorporam propriedades (ou aspectos) que a fazem ser as obras que são. Mas essas propriedades não são perceptíveis, de tal forma que escapa à percepção imediata de Testadura. Logo, ele toma a arte pela realidade, uma vez que não se pode descobrir que uma cama não é uma cama, mas uma obra de arte, tão somente pela percepção. Na leitura de Andina (2008, p. 14), “[...] escapa à Testadura aquela propriedade X que, exibida por um objeto material, o transforma *ipso facto* em uma obra de arte”.

¹⁰ Em *O Mundo da Arte*, Danto (2006, p. 16) assim caracteriza Testadura: “imagine-se agora um certo Testadura – falante simplório e notório filisteu – que não esteja cômico de que essas camas são arte e as tome por pura e simples realidade”. Note-se que Danto fala em termos de “falante simplório”, ou seja, alguém que não incorporou à sua linguagem o uso da expressão *obra de arte* para esses casos indiscerníveis apresentados pela produção artística da década de 1960.

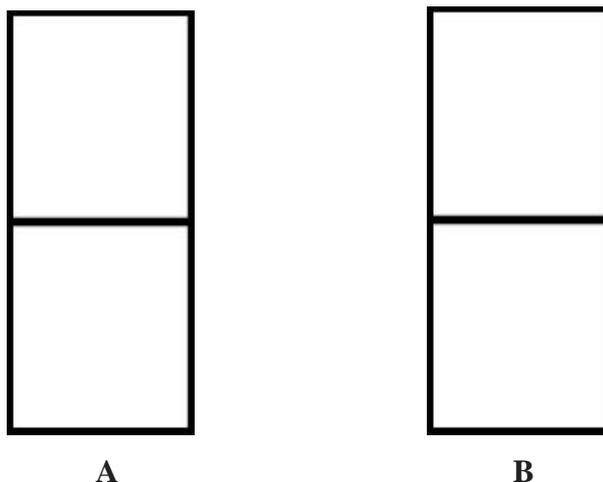
Confundir uma obra com um objeto real (erro que Danto nomeia como reducionismo) não é difícil quando a obra de arte é o objeto real e não a ilusão de um objeto. Segundo Danto (2006, p. 17), “a não ser pela advertência do vigia de que Testadura não deveria dormir nas obras de arte, ele poderia nunca ter descoberto que isso era uma obra de arte e não uma cama”. Em *O Mundo da Arte* Danto argumenta que é a teoria que torna a arte possível, e que é o uso da teoria que permite discriminar uma obra de um mero objeto. É curioso notar que o filósofo estadunidense fala em uso da teoria e, no mesmo artigo, questiona a posição wittgensteiniana segundo a qual saber usar a palavra “arte” é saber o que ela é. Em termos de uma epistemologia da arte, não há antagonismo entre o pensamento de Wittgenstein e a tese dantiana. O Testadura que visita uma exposição na qual consta a obra de Oldenburg, por exemplo, não identifica a propriedade que faz da cama obra de arte “[...] porque é incapaz de ligar ao objeto material [...] os significados que aquela cama incorpora como obra” (ANDINA, 2008, p. 15). E não o faz tanto em função de permanecer preso a pura percepção do mero objeto quanto ao desconhecimento da teoria que permite um objeto banal ser arte e não simples objeto.

Durante muito tempo se considerou que obras de arte formavam um conjunto restrito e elevado de objetos facilmente identificados como arte. Isso criou o paradigma de que pinturas e esculturas - para citar apenas o caso das artes visuais - constituíam objetos que a percepção era capaz de rapidamente distinguir¹¹. Mas como se tornou marca da contemporaneidade o fato de não haver mais restrições sobre a aparência de uma obra (cuja consequência imediata é que qualquer coisa pode ser transformada em arte), isso causa a espécie de confusão na qual incide Testadura¹². Na tese de Danto, obras de arte, ao contrário de objetos banais, possuem a particularidade de veicular significado. Testadura, apesar de ser capaz de reconhecer algumas obras de arte esteticamente constituídas, não desenvolveu a habilidade para distinguir a arte do objeto no caso das obras indiscerníveis.

Há outro exemplo de confusão na qual Testadura escorrega e que não diz respeito a confundir um objeto (do tipo cama) com uma obra de arte. Se trata de duas obras de artes visuais (duas pinturas) hipotéticas que, por coincidência, são exatamente iguais conforme imagem abaixo.

¹¹ A título de exemplificação, pode-se nomear tais obras com a nomenclatura “esteticamente constituídas”.

¹² É preciso sublinhar que os casos de obras indiscerníveis de suas contrapartes materiais não constituem os únicos exemplos nos quais algo não é reconhecido ou aceito como arte. O pós-impressionismo, por exemplo, não foi visto inicialmente como arte (ou pelo menos não como arte bela) e, nas palavras de Danto (2015, p. 40), “grande parte do que impedia as pessoas de ver a excelência das primeiras pinturas modernistas se devia a teorias inaplicáveis acerca do que a arte deveria ser”.



Dois artistas foram convidados para decorar as paredes de uma biblioteca científica. As obras devem ilustrar a primeira lei de Newton e a terceira lei de Newton. Sem que os envolvidos pudessem conhecer antecipadamente as pinturas antes delas serem apresentadas ao público, para a surpresa de todos elas se mostram perceptivelmente indistintas uma da outra. O curioso é que elas encarnam significados diferentes. O artista de A explica sua obra da seguinte maneira: a linha através do espaço representa a trajetória de uma partícula isolada que vai de uma ponta a outra, dando a sensação de ir além; a linha ao meio é paralela com as extremidades superior e inferior porque se estivesse mais próxima de uma do que da outra, teria que haver uma força que ocasionasse isso, de modo que seria incompatível com a ideia de uma partícula isolada. Já o artista de B justifica sua obra desta forma: uma massa que faz pressão para baixo é atingida por uma massa pressionando para cima; a massa de baixo reage de modo igual e oposto à massa de cima. Afetado tão somente pela impressão visual, Danto (2006, p. 20) alega que Testadura “[...] tendo flutuado em asas através da discussão, protesta que *tudo que ele vê é tinta*: um retângulo pintado de branco com uma linha preta pintada através dele”.

Tomando como referência o verbo ver em seu sentido fisiológico, é possível afirmar que Testadura está correto, pois tudo o que se vê é aquilo que ele descreve. Nesse sentido, não há como se queixar de Testadura, pois o mesmo viu tudo o que era para ser visto. Mas não se trata apenas de ver fisiológico. Testadura não reconhece as pinturas como obras de arte (inclusive como obras que, a despeito da similaridade visual, são diferentes) em função do desconhecimento das razões que permitem justificar um retângulo branco contendo uma linha preta ao meio como obra de arte. Enquanto não dominar o “é” da identificação artística para esses casos, Danto (2006, p.20) defende que Testadura jamais verá a obra de arte que essas pinturas são. Em suas respectivas materialidades, isto é, enquanto meros objetos físicos, tais

pinturas não passam de tinta sob superfície. Neste caso, obra de arte e objeto não podem ser discriminados pela via perceptiva. Conforme Andina (2008, p. 15), “[...] não existe nenhuma propriedade, discriminável perceptivelmente, que possa dar conta da distinção que passa entre um objeto material e uma obra de arte”.

Ainda que Danto critique indiretamente a perspectiva wittgensteiniana em seu artigo *O Mundo da Arte* afirmando, por exemplo, que “[...] separar aqueles objetos que são obras de arte daqueles que não o são, porque ... sabemos como usar corretamente a palavra ‘arte’ e aplicar a frase ‘obra de arte [...]’ (DANTO, 2006, p. 17) não passa de uma reflexão literal da prática linguística que dominamos (algo semelhante a um socratismo linguístico), não deixa de se aproximar da filosofia de Wittgenstein ao explicar a obra já citada de Rauschenberg. Mesmo que mencione Peter Frederick Strawson (1919 – 2006) - este um pensador influenciado por Wittgenstein – ao proferir que não se pode descobrir que uma pessoa não é um corpo material “[...] quando a verdade é que uma pessoa é um corpo material, no sentido de que toda classe de predicados sensatamente aplicáveis a corpos materiais é, e sem apelar a nenhum outro critério, sensatamente aplicável a pessoas” (DANTO, 2006, p. 17), o filósofo estadunidense concebe que tal obra não é apenas uma cama com traço de tinta mas, sim, um objeto complexo. Em suas próprias palavras, “de modo similar, uma pessoa não é um corpo material com – como acontece – alguns pensamentos adicionais, mas é uma entidade complexa feita de um corpo material e alguns estados de consciência” (DANTO, 2006, p. 17). A noção em discussão aqui está bem próxima do afirmado por Wittgenstein (1999, p. 168) na seção IV da Segunda Parte das *Investigações Filosóficas*: “O corpo humano é a melhor imagem da alma humana”. Ou seja, quando se olha para um corpo, o que se vê é uma pessoa (uma entidade complexa), não um aglomerado de corpo e alma. O que demonstra que uma pessoa é vista, no caso, é a atitude para com ela.

III

Para compreender a aproximação entre Danto e Wittgenstein é preciso entender que o primeiro se equivoca ao interpretar a alegação proferida pelo segundo - “[...] não pense, mas veja!” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 52) – como dizendo respeito exclusivamente ao reconhecimento, via percepção, das propriedades manifestas (no caso em específico, dos jogos). Do ponto de vista da percepção, a *Brillo Box* de Warhol pode ser indiscernível da caixa de esponja do supermercado, mas ser, ontologicamente, diferente dela. É sabido que Wittgenstein

não lançou mão de uma ontologia para explicar, por exemplo, porque dois objetos idênticos podem ser percebidos de modos diferentes; muito menos se esforçou para definir o que essencialmente é arte. No entanto, sua reflexão sobre o verbo ver se conecta a uma epistemologia da percepção que, em si, não é incongruente com a epistemologia da arte dantiana (isto é, como alguém se torna capaz de reconhecer objetos como obras de arte). A noção de cegueira para aspecto serve de subsídio para justificar a afinidade que aqui defendemos entre Danto e Wittgenstein, sobretudo porque ela ilustra - tanto quanto a figura do Testadura - a incapacidade de ordem epistemológica para ver X como Y, ou seja, para ver uma cama como obra de arte, e não como mero objeto.

O tema da cegueira para aspecto emerge pela primeira vez nas anotações realizadas por Wittgenstein a partir da obra *O Ramo de Ouro* (*The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*) de autoria do antropólogo James George Frazer (1854 – 1941)¹³. No geral, o filósofo austríaco critica a conclusão evolucionista do antropólogo a respeito da magia, acusando-o de não compreender certos costumes de povos ditos “primitivos” como rituais, mas como sendo ciência fracassada. Frazer interpreta a magia como tentativa de descrição dos fenômenos naturais de tal modo como se o ritual objetivasse controlá-los. Nas palavras de Wittgenstein (2007, p. 192), “a apresentação que faz Frazer das concepções mágicas e religiosas dos homens é insatisfatória: ele faz com que essas concepções apareçam como erros”. Ao tomar como parâmetro de análise a metodologia das ciências naturais, Frazer julga mito, magia e ritual como equívocos, mostrando-se cego para o aspecto de que mito, magia e ritual não buscam efeitos sobre o mundo. Para Wittgenstein, não se trata de figurações de fatos, mas de performances expressivas que atendem funções internas de uma cultura as quais encontra parecer até mesmo na forma de vida do próprio Frazer. Tal como quando alguém beija a fotografia da pessoa amada: “é claro que isto *não* se baseia na crença em uma determinada efetividade sobre o objeto que a imagem representa. Isso só visa uma satisfação, e também a obtém” (WITTGENSTEIN, 2007, p. 195)¹⁴.

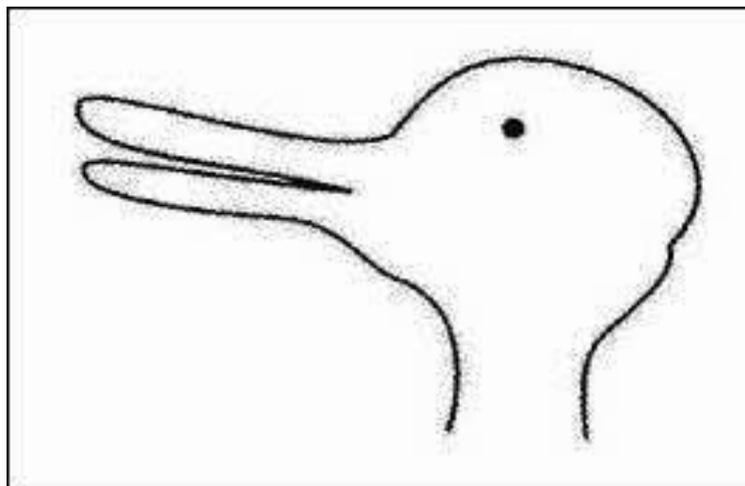
Frazer analisa os rituais descrevendo-os como representação falsa ou delirante do curso da natureza. Contudo, sua visão é contaminada pelo paradigma cientificista cuja consequência impede que os rituais sejam vistos/compreendidos nos contextos em que adquirem sentido. “Tudo o que Frazer faz é torná-los plausíveis para homens que pensam de modo semelhante a

¹³ Tais observações iniciaram-se em 1931-1933, continuaram em 1936 e após 1948, sendo publicadas postumamente com o título *Observações sobre “O Ramo de Ouro” de Frazer*.

¹⁴ De acordo com Wittgenstein (2007, p. 195), na medida em que mito, magia e ritual repousam sobre “[...] a ideia do simbolismo e da linguagem”, o estudo sobre diferentes povos e culturas pode revelar algo sobre o próprio pensamento e sobre a própria linguagem.

ele” (WITTGENSTEIN, 2007, p. 193)¹⁵. Pode-se dizer que Frazer era cego para o aspecto ritualístico dos povos que estudava; analisando-os de um ponto de vista externo, isto é, sem perceber suas especificidades (ele os via, mas não da perspectiva correta).

Já no contexto das *Investigações Filosóficas*, a noção de cegueira para aspecto se relaciona à fenômenos do tipo: notar um aspecto (*Bemerken des aspekts*), revelação de aspecto (*Aufleuchten eines aspekts*) e mudança de aspecto (*Aspektwechsel*)¹⁶. A discussão wittgensteiniana não se limita ao tema da percepção enquanto instância sensorial. Wittgenstein discute o conceito de ver conectado às esferas da percepção (estado fisiológico), do pensamento e da interpretação. O tema da percepção de aspecto (e suas noções relacionadas) se associa aos conceitos de pensamento e interpretação quando o que é visto é percebido ora como uma coisa ora como outra sem, contudo, se modificar. É o caso das figuras híbridas do tipo lebre-pato¹⁷.



Apesar de não se modificar, tal figura pode ser percebida como lebre num instante e como pato noutra. Em todo caso, apenas é capaz de perceber a mudança de aspecto lebre-pato o sujeito que está familiarizado com as formas desses animais (ou com suas respectivas figuras), assim como ter incorporado em sua linguagem tais palavras. Conforme Wittgenstein (1999, p.

¹⁵ Ou seja, Wittgenstein entendia que a limitação da perspectiva de Frazer estaria em não ser capaz de conceber uma racionalidade que não fosse a lógico-científica.

¹⁶ O leitor pode-se perguntar o que Wittgenstein entende por aspecto. Como não é de se estranhar, o filósofo austríaco não costumava explicar um conceito de forma categórica mediante definições claras e objetivas. Ao contrário, o esclarecia mediante traços comuns e, principalmente, com o auxílio de exemplos e experimentos de pensamento. No que diz respeito à noção de aspecto, Wittgenstein usa os seguintes casos: notar a semelhança entre dois rostos; perceber a mudança de aspecto em figuras híbridas como a da lebre-pato; compreender o aspecto de uma palavra, perceber algo como objeto figurado etc. No geral, o que é comum aos exemplos é o significado vinculado aos objetos da percepção. Por extensão, a noção de aspecto pode ser associada ao significado de uma obra de arte; ao que diferencia um objeto comum de uma obra de arte.

¹⁷ Wittgenstein toma essa figura emprestada do psicólogo Joseph Jastrow (1863 – 1944) conhecido por pesquisas no campo da psicologia experimental.

189), “somente vê os aspectos L e P quem conhece as formas daqueles dois animais”. Aquele que conhece tão somente o animal (ou a figura) pato só reconhece o aspecto pato da figura em questão; mostrando-se cego para o aspecto lebre da mesma.

Nas *Investigações Filosóficas*, a noção de cegueira para aspecto designa a incapacidade de experimentar a situação correspondente à revelação de aspecto e a percepção de aspecto. Todavia, a cegueira para aspecto pode ocorrer com qualquer espécie de objeto que possa fazer parte da experiência de um indivíduo; como no caso de Testadura que vê o objeto cama e não a obra de arte¹⁸. Não se trata de uma deficiência na percepção. Tanto o cego para o aspecto lebre da figura quanto Testadura são capazes de ver a figura e a cama como qualquer outra pessoa. O que ocorre é que o cego para aspecto não reage à mudança de aspecto lebre-pato; enquanto Testadura não reage ao objeto transfigurado em arte. A pessoa que percebe a mudança de aspecto da figura lebre-pato se comporta de maneira diferente se comparada ao cego para aspecto, haja vista que “o ‘cego para aspecto’ terá, em relação à figura, um comportamento diferente [...]” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 194). Seja qual for a categoria relativa à cegueira para aspecto, sua consequência representa a incompreensão dos significados que estão incorporados nos objetos da percepção e que não foram assimilados. Segundo Glock (1998, p. 54), “um tipo especial de cegueira aspectual é a cegueira para significados [...]”. Nesse sentido, a relação com o caso de Testadura é bastante evidente: ele não reage à obra porque é cego para o aspecto que transforma um objeto comum em arte. Disso se segue que o cego para aspecto e Testadura não aprenderam as técnicas necessárias para reagir tanto à mudança de aspecto lebre-pato, quanto ao objeto (cama) como obra de arte.

O cego para o aspecto lebre da figura lebre-pato pode descrever o contorno da imagem da mesma forma que o sujeito que percebe a mudança de uma figura para outra. O cego para o aspecto lebre pode apontar os traços do desenho e justificar sua percepção do formato pato da figura. Aquele que reconhece a mudança de aspecto pode fazer o mesmo para explicar sua percepção dos dois animais. Este último reage aos mesmos estímulos sensoriais que o cego para a mudança aspectual; apesar de ser capaz de entender que os mesmos traços que compõem a figura lebre, são aqueles que dão sentido à figura do pato. A nível perceptivo, Testadura pode descrever o objeto cama de modo semelhante ao indivíduo que reconhece a obra de Rauchenberg. Mas quando se trata de explicar a obra, o último recorre ao contexto artístico e

¹⁸ Ou seja, a noção de cegueira para aspecto não se refere apenas às imagens ambíguas como a figura lebre-pato. E sua relação com a arte pode ser justificada quando Wittgenstein (1999, p. 194) alega que “a cegueira para aspecto será *aparentada* com a ausência de ouvido musical”, tal como o ouvinte não educado para música que percebe a sonoridade de um instrumento, mas é tanto incapaz para diferenciar notas musicais quanto para o aspecto, por exemplo, melancólico da composição.

ao significado que a obra incorpora. Logo, pode-se considerar que alguns conteúdos perceptivos são independentes da capacidade conceitual, ou melhor, “os conteúdos não-conceituais nos seriam dados independentemente de nosso domínio linguístico [...]” (CUTER, 2010, p. 326). A linguagem é aplicada aos conteúdos perceptivos os quais são independentes da habilidade linguística e conceitual. Portanto, no sentido puramente fisiológico ninguém aprende a ver ou ouvir. Mas para ver a mudança de aspecto na figura lebre-pato há que dominar uma habilidade linguística (no caso, dominar o uso das palavras lebre e pato), tal como para reconhecer a obra que um objeto incorpora é necessário - conforme a teoria dantiana - dominar o “é” da identificação artística.

IV

A noção de cegueira para aspecto e a figura do Testadura ilustram a privação conceitual (não fisiológica) de reconhecer algo que a mera percepção não consegue. Em *Cultura e valor* Wittgenstein (2000, p. 110) afirma que “é possível olhar atentamente sem ver com clareza seja o que for”. Por exemplo, de nada adianta solicitar a Testadura que olhe com atenção para reconhecer a obra que a cama incorpora. Semelhantemente, seria desperdício de tempo pedir a alguém, cego para o aspecto de plantas arquitetônicas, fazer um esforço para ver a casa que a imagem representa dado que este “não saberia emprestar aos sinais a dimensão de signo, a capacidade deles de representar esta ou aquela coisa [...]” (GIANNOTTI, 1995, p. 134), tal como um arquiteto o é. Logo, de que carecem Testadura e o cego para aspecto? Carecem da habilidade, da técnica, de discriminar isto daquilo que somente a linguagem é capaz de assegurar.

Nos escritos de Wittgenstein é possível identificar seu próprio reconhecimento de certa cegueira aspectual. Ao abordar - numa curta passagem das *Investigações Filosóficas* - o tema da arte, o filósofo austríaco confessa: “há estilos de pintura, por exemplo, que nada me comunicam diretamente, mas sim a outras pessoas. Creio que hábitos e educação desempenham algum papel aqui” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 184). Ou seja, Wittgenstein relata que a cegueira para aspectos o impedia de compreender determinadas linguagens artísticas. Ora, nesse sentido, muito provavelmente a mesma dificuldade que Testadura manifestou diante das obras de Rauschenberg e Oldenburg Wittgenstein também manifestaria caso não estivesse

ciente da teoria que justifica objetos banais como arte¹⁹. No entanto, o pensamento filosófico que deixou serve de arcabouço para o tipo de preocupação filosófica que a arte propiciou a Danto. Nesse sentido, é um erro pressupor que a perspectiva wittgensteiniana se manteve totalmente presa às propriedades manifestas das obras de arte e alheia aos aspectos conceituais que elas incorporam. Danto considera que o pensamento de Wittgenstein era incapaz de explicar a diferença entre um objeto comum e outro indiscernível que é obra de arte. Assim, o filósofo estadunidense coloca a perspectiva wittgensteiniana quase no mesmo patamar de Testadura ao declarar - em *O Abuso da Beleza* - que “apesar do prestígio de Wittgenstein, provavelmente sua abordagem de tais assuntos sempre foi equivocada” (DANTO, 2005, p. 24). É como se o legado de Wittgenstein fosse incompatível com a radicalização do mundo da arte dos anos de 1960.

Porém, a filosofia de Wittgenstein salienta que os conteúdos da percepção possuem também natureza conceitual, de modo que, como aponta Genova (1995, p. 76), quando olhamos “[...] nossa visão não é simplesmente informada por fatos, mas organizada por contextos e padrões, histórias pessoais anteriores, crenças [...]” e paradigmas de todo tipo. Logo, numa perspectiva wittgensteiniana pode-se dizer - sem incidir em antinomia com Danto - que Testadura dispõe de um olhar conceitual para obras de arte do tipo esteticamente constituída, mas que ainda não desenvolveu a capacidade para ver obras de arte indiscerníveis de objetos comuns. Ele domina um determinado conjunto de teorias (arte como imitação, por exemplo) e desconhece outros. Da mesma forma, Testadura pode visitar um laboratório químico e ver diversos instrumentos que lá estão. Pode não ver os instrumentos como X e Y; pode até identificá-los como instrumentos, mas desconhecer completamente seus nomes e, principalmente, suas funções. Já um profissional especializado da área - a despeito de ver os mesmos objetos que Testadura, isto é, partilhar com ele o mesmo conteúdo perceptivo – conta com um aparato conceitual que o permite ver os instrumentos como X e Y. Todavia, Testadura, cego para os aspectos X e Y dos instrumentos, é falante de uma linguagem e pode ser levado ao aprendizado necessário para ver os instrumentos como X e Y. O mesmo é válido para o caso da cama como obra de arte. Testadura, ao contrário de um cachorro, pode adquirir o conteúdo conceitual e ver o objeto cama como arte e compreender o significado que ela incorpora. A

¹⁹ Vale lembrar que Wittgenstein faleceu em 1951 e não pôde vivenciar a radicalização na arte dos anos 1960 tal como Danto. A despeito da obra *A Fonte* de Duchamp datar de 1917, não há indícios de que o filósofo austríaco tivesse se ocupado dela ou da vanguarda dadaísta, por exemplo. E o próprio Danto se mostrou cego para o aspecto, ou melhor, se comportou como Testadura em 1962 quando estava em Paris e viu, pela primeira vez, um exemplar da Pop Art. Tratava-se, na ocasião, de uma imagem da obra *O Beijo* (de Lichtenstein) impressa nas páginas da revista *Artnews*. De início, ele se queixou de que aquilo pudesse ser arte, bem como “a maior parte do mundo da arte, que ainda estava às voltas com o expressionismo abstrato, certamente não definia tal imagem como arte” (DANTO, 2012, p. 43)

respeito dos conteúdos conceituais, Cuter (2010, p. 327) afirma que “não podemos utilizar o comportamento verbal do cachorro como critério para avaliar suas experiências visuais, e isto faz toda diferença”. Os critérios para afirmar que Testadura é capaz de desenvolver o conteúdo conceitual necessário para reconhecer a obra de arte no objeto cama são verbais e comportamentais.

Testadura e o cego para aspecto, falantes de uma língua, podem formular questões acerca do que veem; podem pedir explicações adicionais e as obter. Logo, são capazes de ajustar seus juízos e comportamentos diante daquilo que possa ser objeto de suas experiências. Disso se depreende que eles podem ser levados a equalizar suas experiências e torna-las linguisticamente articuladas. Então, dizer que um cachorro não pode ver a mudança de aspecto da figura lebre-pato, nem reconhecer a obra de arte que um objeto incorpora porque destituído da capacidade para conteúdos conceituais é uma afirmação gramatical dificilmente contestada por Danto. Testadura e o cego para aspecto encontram certas dificuldades porque “dentro de uma forma de vida [...] a comunicação ainda falha por causa das infinitas possibilidades de ver um aspecto ou experimentar o significado de uma palavra” (GENOVA, 1995, p. 76). Testadura não compreende o significado da expressão *obra de arte* quando aplicada a objetos comuns transfigurados em arte e por isso falha; o cego para aspecto não percebe a mudança de aspecto da figura lebre-pato.

A espécie de equívoco que acomete Testadura ocorre com indivíduos reais muito próximos da arte. Para citar um exemplo, quando o *marchand* de Duchamp - Walter Conrad Arensberg (1878 – 1954) - disse que a intenção do artista francês, em *A Fonte*, era revelar a beleza do objeto mictório do mesmo modo que a produção escultórica de Constantin Brâncuși (1876 – 1957) evidenciava a elegância do mármore e da cerâmica esmaltada, mostrou-se cego para o aspecto de que a motivação principal da obra era dissociar arte do deleite estético (cf. DANTO, 2015, p. 11). É verdadeiramente possível ver o mictório como um objeto belo. Entretanto, não faz sentido afirmar que *A Fonte* é uma obra na qual a beleza desempenha papel definidor (ou seja, constitua seu tema direto). Danto diferencia beleza incidental e beleza integral. Para o filósofo estadunidense, a beleza é integral quando faz parte do significado incorporado numa obra; e acidental quando ela não constitui parte de seu significado. Por conseguinte, Arensberg pode ter considerado a suposta beleza do objeto como característica preponderante da obra, mas, ao fazê-lo, ignorou o sentido do mictório como arte. E por ter inferido que a beleza era interna à obra, Arensberg manifestou uma cegueira aspectual na medida em que não percebeu o elemento significativo de *A Fonte*. Não obstante, pode-se dizer

com Wittgenstein (1966, p. 31) “[...] que não percebeu do que se trata”. Em termos de conteúdos perceptíveis, Arensberg viu o mesmo que Duchamp.

V

O modo como um artista formula sua obra e incorpora no objeto (seja ele qual for) seu significado pode, “[...] em princípio, ser ‘visto’ por qualquer pessoa que não seja cega ao aspecto” (ALDRICH, 1958, p. 31). Quer dizer, pode ser percebido por qualquer um que aprenda o conteúdo conceitual necessário para tal. Segundo Wittgenstein (1966, p. 21), “no que chamamos de arte, a pessoa que tenha discernimento evolui”. Na concepção do filósofo austríaco, não se trata apenas de uma pessoa que diz única e exclusivamente “Lindo!” ou “Maravilhoso!” quando diante de uma obra de arte. Trata-se do desenvolvimento da técnica que permite tecer observações e juízos condizentes com o significado de uma obra de arte. A pessoa que “tem discernimento” em arte deve agir de maneira coerente e conhecer uma série de coisas relacionadas; semelhantemente à Testadura que, no panorama dantiano, deveria conhecer pelo menos a história da arte norte-americana do século XX para ver e compreender as obras de Rauschenberg e Oldenburg.

Culturas inteiras, de certo modo, podem comportar-se como cegas para aspectos; como quando o mundo da arte europeia não considerava mais do que curiosos artefatos a produção artística africana e oriental até os pintores impressionistas e pós-impressionistas olharem para elas de maneira diferente. Nas palavras de Danto (2003, p. 95), “devido aos limites da imaginação histórica ou cultural, séries inteiras de qualidades artísticas podem ser invisíveis até que se libere-as, como que por um beijo transfigurador [...]”. Consequentemente, alega o filósofo estadunidense, algo pode ser uma obra de arte ainda que não tenha desfrutado desse *status* no momento de sua realização, tendo em vista que “[...] as obras de arte possuem latências que se fazem reais quando outras obras de arte posteriores as libertam [...]” (DANTO, 2003, p. 96). O modernismo de Pablo Picasso (1881 – 1973) em ver as esculturas africanas como obras de arte foi possível porque a própria arte de seu tempo estava passando por mudanças do tipo que tornou “perceptíveis” (inteligíveis) os valores artísticos de tais esculturas. Assim, “ao libertar-se a si mesmo de suas próprias tradições, Picasso liberou a arte da África daquelas mesmas tradições cuja luz não podiam ver-se como o que eram” (DANTO, 2003, p. 98).

Que a diferença entre arte e não-arte não pode ser exclusivamente perceptual, exposta e manifesta, alega Danto (2015, p. 31), significa que “continua a ser verdade que obras de arte

constituem um conjunto restrito de objetos. O que mudou é que esses objetos não podem mais ser identificados facilmente, uma vez que qualquer coisa em que alguém possa pensar pode ser uma obra de arte[...].” E quando se trata de investigar o que significa ser arte, a tese dantiana presume que se deve recorrer a ontologia da arte. Não obstante, ao rejeitar a relevância da abordagem da arte pela questão do sensível, Danto ambicionou sobrepujar o cenário wittgensteiniano de seu tempo. Apesar disso, olvidou o fato de que as esparsas reflexões feitas pelo próprio Wittgenstein acerca do tema da arte aspiravam romper com a concepção mais tradicional da estética segundo a qual se compreende, por intermédio da percepção ou sentimento, o caráter artístico das obras de arte, seja através de supostas qualidades latentes, como beleza e equilíbrio, a elas aderidas, ou através do prazer que despertam. E independentemente de não ter dissertado sobre os casos de indiscernibilidade na arte, por intermédio de Wittgenstein se é levado a entender que, nos dizeres de Tilghman (1991, p. 122),

[...] os vários exemplos de falha em discernir a arte em uma obra de arte pressupõe que temos, à nossa disposição, um fundo de características artísticas – habilidade na execução e composição, tema e tratamento expressivo [...] – que pode ser reconhecido em alguns casos e negligenciado em outros.

Ou seja, as reflexões de Wittgenstein sugerem que há paradigmas constituindo os alicerces da identificação das obras de arte esteticamente constituídas os quais possibilitam ver algo como X obra de arte e que, na falta do conhecimento necessário, não se percebe o objeto como X obra de arte. Em suma, é possível concluir com Thériault (2016, p. 163) segundo a qual “[...] há razões para acreditar que para além da aparente contradição, existe entre Wittgenstein e Danto uma relação que não pode ser reduzida a uma simples sucessão no tempo”. Por fim, é importante reiterarmos que a noção wittgensteiniana de cegueira para aspecto espelha a mesma confusão que arrasta Testadura para a incompreensão de certas obras de arte: não dispor de um conteúdo conceitual, no caso o domínio de um certo conceito de arte, que o permita ver a cama como obra de arte e não como simples objeto trivial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDRICH, Virgil C. *Pictorial meaning, picture-thinking, and Wittgenstein's theory of aspects*. In: *Mind, New Series*. Vol. 67, nº 265 (Jan. 1958), pp. 70 – 79.

ANDINA, Tiziana. *Dalla parte di Testadura: ontologia e percezione*. In: *Rivista di estetica*. N.S, 39 (3/2008), XLVIII, pp. 13 – 21. Rosenberg & Sellier.

CUTER, João Vergílio Gallerani. *Conteúdos não-conceituais*. In: FILHO, Waldomiro Silva. *Mente, linguagem e mundo*. São Paulo: editora Alameda, 2010.

DANTO, Arthur C. *Andy Warhol*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

_____. *The Artworld*. In: *Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

_____. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

_____. *Mas allá de la caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

_____. *Narración y conocimiento*. Trad. Luiza Fernanda Lassaque. 1º Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

_____. *O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

_____. *O mundo da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, nº1 (Jul. 2006), pp. 13 – 25.

_____. *O que é a arte*. Trad. Raquel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

GENOVA, Judith. *Wittgenstein: a way of seeing*. London: Routledge, 1995.

GIANNOTTI, José Arthur. *Apresentação do mundo: considerações sobre o pensamento de Wittgenstein*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

GLOCK, Hanz - Johann. *Dicionário Wittgenstein*. Trad. Helena Martins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HAGBERG, Garry. *Art as language: Wittgenstein, meaning and aesthetic theory*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

THÉRIAULT, Melissa. *Trinta anos após a Transfiguração do lugar-comum: Danto herdeiro de Wittgenstein*. Trad. Gustavo Guimarães. In: *Rapsódia*, São Paulo, n. 10, pp. 161 – 178, 2016.

TILGHMAN, B. R. *Wittgenstein, ethics and aesthetics: the view from eternity*. London: Macmillan Press LTD, 1991.

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

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

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

_____. *Observações sobre “O Ramo de Ouro” de Frazer*. Trad: João José R. L. Almeida. In: *ADVERBUM 2* (2): Jul a Dez, 2007, pp. 186 – 231.