

8

FILOSOFIA DA LINGUAGEM II

Jair Barboza

FILOSOFIA DA LINGUAGEM II



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SANTA CATARINA

FILOSOFIA
licenciatura a distância

FILOSOFIA DA LINGUAGEM II

Jair Barboza



UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL

Ministério
da Educação

Governo
Federal

Florianópolis, 2011.

GOVERNO FEDERAL

Presidente da República Dilma Vana Rousseff
Ministro da Educação Fernando Haddad
Secretário de Ensino a Distância Carlos Eduardo Bielschowsky
Coordenador Nacional da Universidade Aberta do Brasil Celso José da Costa

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Reitor Alvaro Toubes Prata
Vice-reitor Carlos Alberto Justo da Silva
Secretário de Educação à Distância Cícero Barbosa
Pró-reitora de Ensino de Graduação Yara Maria Rauh Müller
Pró-reitora de Pesquisa e Extensão Débora Peres Menezes
Pró-reitora de Pós-Graduação Maria Lúcia de Barros Camargo
Pró-reitor de Desenvolvimento Humano e Social Luiz Henrique Vieira da Silva
Pró-reitor de Infra-Estrutura João Batista Furtuoso
Pró-reitor de Assuntos Estudantis Cláudio José Amante
Centro de Ciências da Educação Wilson Schmidt

CURSO DE LICENCIATURA EM FILOSOFIA NA MODALIDADE A DISTÂNCIA

Diretora Unidade de Ensino Roselane Neckel
Chefe do Departamento Celso Reni Braidá
Coordenador de Curso Marco Antonio Franciotti
Coordenação Pedagógica LANTEC/CED
Coordenação de Ambiente Virtual LAED/CFM

PROJETO GRÁFICO

Coordenação Prof. Haenz Gutierrez Quintana
Equipe Henrique Eduardo Carneiro da Cunha,
Juliana Chuan Lu, Laís Barbosa, Ricardo Goulart
Tredezini Straioto

EQUIPE DE DESENVOLVIMENTO DE MATERIAIS

LABORATÓRIO DE NOVAS TECNOLOGIAS - LANTEC/CED

Coordenação Geral Andrea Lapa
Coordenação Pedagógica Roseli Zen Cerny

Material Impresso e Hiperímia

Coordenação Thiago Rocha Oliveira, Laura Martins Rodrigues
Adaptação do Projeto Gráfico Laura Martins Rodrigues,
Thiago Rocha Oliveira
Diagramação Karina Silveira, João Paulo Battisti de Abreu, Maiara Ariño, Andrezza Pereira
Ilustrações João Paulo Battisti de Abreu, Maiara Ariño
Tratamento de Imagem Talita Ávila Nunes, Gustavo B. Apocalypse de Mello
Revisão gramatical Tony Roberson de Mello Rodrigues

Design Instrucional

Coordenação Isabella Benfica Barbosa
Designer Instrucional Priscilla Stuart da Silva

Copyright © 2011 Licenciaturas a Distância FILOSOFIA/EAD/UFSC
Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada sem a prévia autorização, por escrito, da Universidade Federal de Santa Catarina.

S007d

SOBRENOME, Nome.

Título do livro/Nome e Sobrenome do autor. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009. 007p. ilustr. inclui bibliografia.

ISBN:07.007.007-7

1. Temática 2. Temática - subtema 3. Temática I. Tema II. Tema

CDU 007.07

Catálogo na fonte elaborada na DECTI da Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
1 HUME: LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA	11
1.1 Sensível e inteligível.....	13
1.2 Linguagem e experiência	14
1.3 Crítica à linguagem abstrusa da metafísica	17
1.4 Associação de ideias	20
1.5 Linguagem matemática e linguagem científica.....	23
LEITURAS RECOMENDADAS	26
REFLITA SOBRE	26
2 SCHOPENHAUER: LINGUAGEM E MUNDO	27
2.1 Intuição intelectual	29
2.2 Conceitos e palavras	32
2.3 Jogos de linguagem.....	38
2.4 Formação de juízos e noção de verdade	44
LEITURAS RECOMENDADAS	49
REFLITA SOBRE	49
3 NIETZSCHE: LINGUAGEM E MORAL	51
3.1 Verdade e mentira em sentido extra-moral.....	53

3.2 Linguagem metafórica e verdade.....	57
LEITURAS RECOMENDADAS	63
REFLITA SOBRE	63
4 FREGE: SENTIDO E REFERÊNCIA.....	65
4.1 Sentido e referência	67
4.2 Exame de casos	70
4.3 A representação	71
LEITURAS RECOMENDADAS	73
REFLITA SOBRE	73
5 LINGUAGEM MUSICAL.....	75
5.1 Escrita musical	77
5.2 Linguagem, música e negação do sensível.....	78
5.3 Experiência estética e linguagem.....	81
5.4 Música, linguagem do sentimento.....	87
5.5 Música e palavra.....	93
5.6 Música e mundo.....	96
LEITURAS RECOMENDADAS	98
REFLITA SOBRE	98
6 LINGUAGEM POÉTICA E LITERÁRIA.....	99
6.1 Fantasia e verdade	101
6.2 Experimentos linguísticos: Guimarães Rosa.....	107
LEITURAS RECOMENDADAS	117
REFLITA SOBRE	117
CONCLUSÃO	119
REFERÊNCIAS.....	121

APRESENTAÇÃO

*porque
por mais que diga
e porque disse
sempre restará
no dito o mudo
o por dizer
já que não é da linguagem
dizer tudo*

Ferreira Gullar

*As palavras de qualquer linguagem, por sua própria natureza,
podem indiferentemente significar essa ou aquela coisa,
ou, até mesmo, não significar nada.*

George Berkeley

Este livro tem como escopo uma introdução heterodoxa à filosofia da linguagem. Ele complementa o livro Filosofia da Linguagem desta coleção de livros didáticos, mediante um recorte histórico que ali (com exceção de Frege) não fora contemplado.

O Dicionário Houaiss (2009) da língua portuguesa faz a seguinte definição de linguagem.

LINGUAGEM

Qualquer meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais etc. Por extensão qualquer sistema de símbolos ou objetos instituídos como signos.

É uma definição ampla de linguagem, que não é meu objetivo abordar. Todavia, alguns aspectos dessa definição são aqui observados, especialmente os mencionados “signos convencionais”, com os quais pensamos, por exemplo, o caso da música e a sua notação. Portanto, trabalharei com uma concepção de linguagem que não se resume apenas a uma teoria lógica e gramatical dos conceitos expressos em palavras e frases que conectam tais conceitos.

Não nos deteremos numa abordagem histórica da chamada filosofia da linguagem como disciplina filosófica, que por vezes se confunde com a assim chamada filosofia analítica anglo-saxônica, ou seja, uma tendência de pensamento do início do século XX que procura tratar os grandes problemas metafísicos fazendo-os girar em torno da pergunta sobre se o sentido dos termos e das proposições empregados no discurso filosófico de fato fazem sentido e são verdadeiros. Em muitos casos, os defensores de tal corrente concluem que não, e a filosofia seria uma história de mal entendidos linguísticos. A filosofia analítica, via de regra, reduz o problema da filosofia a um problema da análise da linguagem. Alguns de seus representantes são Frege, Russel, o Círculo de Viena e Wittgenstein.

Embora aqui recorramos a Wittgenstein e Frege, trata-se, nas linhas que se seguem, antes de um recorte pessoal da concepção de linguagem em autores clássicos que trabalharam em torno de noções como conceito, palavra, juízo, frase, mundo – o que lhe permitirá

observar uma outra perspectiva, não comum aos manuais, do tema da linguagem, para depois, se você quiser aprofundar seus estudos em autores mais específicos de uma “filosofia da linguagem ideal” como disciplina filosófica.

Minha principal preocupação, ao escolher os temas dos capítulos, foi deter-me numa concepção como que ordinária desse tema da filosofia, guiado, em muitos momentos, pelo senso-comum do que seria a preocupação de um leigo sobre o assunto. Decerto a definição ampla dada acima de linguagem pelo Houaiss é contemplada, pois depois de deter-me em três autores filosóficos clássicos, de um lado por conhecê-los melhor, de outro porque curiosamente são esquecidos em muitos compêndios de filosofia da linguagem, para mostrar que têm uma sólida concepção de como funciona a relação das palavras com os objetos designados, com o mundo, notadamente Hume, Schopenhauer e Nietzsche; e ainda depois de, ao lado desses clássicos, tratar de dois autores cânones da filosofia da linguagem como disciplina: Frege e Wittgenstein; depois de tudo isso, ia dizer, dedico os dois capítulos finais a temas heterodoxos da filosofia da linguagem canônica, ao pensar o funcionamento das linguagens musical, poética e literária.

*O fio condutor para o presente texto é a **adequação entre linguagem e mundo**, já que, quando lemos, ouvimos, vemos, dizemos, tomamos parte de um diálogo que no fundo procura enunciar um conhecimento sobre o mundo, revelar a sua verdade. Como diz Russell:*

Na realidade, ninguém aprenderia a falar se a verdade não fosse regra: se, quando seu filho vê um cão, você diz ‘gato’, ‘cavalo’ ou ‘crocodilo’, à toa, não poderá enganá-lo dizendo ‘cão’ quando não for um cão. Mentir é, portanto, uma atividade derivativa, que pressupõe falar a verdade como regra habitual. (RUSSELL *apud* MARCONDES, 2010, p. 101).

*Segue-se daí que em tais situações sempre acreditamos que o dito referiu algo relevante sobre o objeto e, portanto, fez sentido. Enunciamos, desse jeito, a verdade de objetos ou de relações de objetos ou de casos. Se assim é, então é plausível acreditar, com Wittgenstein, num **isomorfismo** entre a estrutura da frase e a do mundo. Esse é um problema tradicional que, em variantes múltiplas, sempre ocupou todos os grandes filósofos. Assim, se for válida essa hipótese de*

Isomorfismo

Correspondência entre dois
ou mais objetos (de natureza
igual ou não)



trabalho, é também válido dirigirmos a nossa atenção ao discurso estético nos dois capítulos finais, notadamente nos casos da música e poesia. Essas formas de expressão dizem ao seu modo o que é o mundo. Para isso me baseei em Kant e sua Crítica da faculdade de juízo, que observou em sua primeira parte ser toda experiência estética de beleza e de sublimidade intimamente vinculada à linguagem, visto que nessas experiências, quando prazerosas, sempre aspiramos a dizer coisas do tipo “esta rosa é bela” ou “esta montanha é sublime”; e mais, exigimos assentimento do auditor e reclamamos universalidade para o nosso juízo estético. Noutros termos, a experiência estética liga-se intimamente à predicação de objetos, os quais recebem a caracterização universal “bela” ou “sublime”. Isso equivale a dizer que, embora o juízo estético não seja de conhecimento ou lógico, é, no entanto, enunciado como se fora de conhecimento ou lógico, e dessa forma requer a concordância de todos, a tal ponto que se pode identificar, segundo Kant, um senso comum na base do juízo estético.

O autor

CAPÍTULO 1

HUME: LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA

Neste Capítulo, vislumbraremos uma concepção de linguagem em Hume. Embora o autor não tenha uma teoria específica da linguagem em sua obra, ainda assim a sua filosofia empirista permite-nos detectar uma investigação sobre o adequar-se entre a frase e a experiência, sobretudo na famosa distinção, que veremos, entre “relações de ideias” e “questões de fato”. Ao reduzir todo pensamento complexo à mera composição de ideias simples, originadas da experiência, notamos já, neste autor, uma cáustica crítica ao discurso da metafísica com sua pretensa capacidade de falar do suprassensível. Realiza-se em estágio embrionário a crítica ao discurso metafísico como formado de contrassensos.



Platão (428/427-348/347). Essa imagem do filósofo foi recortada do quadro Escola de Atenas, de Rafael Sanzio. No quadro, Platão está segurando o Timeo e apontando para cima, numa clara referência a sua doutrina: a verdade está para além deste mundo.



Fonte: http://www.geh.com.br/SombraLuz/BARACK_clip_image002_0000.jpg

1.1 SENSÍVEL E INTELIGÍVEL

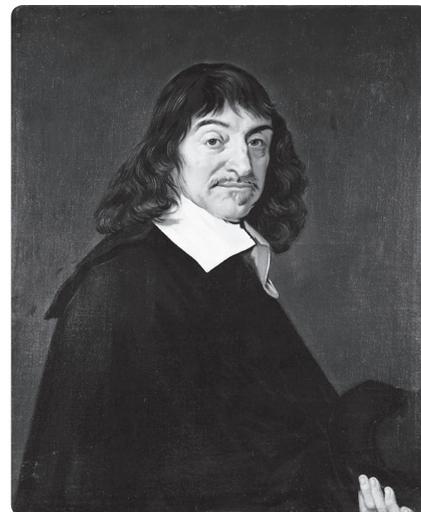
A filosofia ocidental sempre teve um forte apego à especulação sobre o assim chamado mundo suprassensível ou inteligível, que se opõe a este mundo sensível ou empírico. O primeiro mundo estaria para além deste e foi bem descrito no nascedouro da filosofia ocidental por *Platão* e a sua doutrina das Ideias. Estas são definidas como arquétipos eternos dos quais as coisas deste mundo são éctipos. A verdade não se encontra aqui, nas sombras e ilusões à nossa frente, mas em outro mundo, de plena luz. Daí a famosa alegoria platônica da caverna, na qual o filósofo descreve a situação de seres humanos, desde o nascimento, acorrentados num subterrâneo, frente a uma parede, sem nunca terem voltado suas cabeças para uma fonte luminosa que brilha atrás deles, mas, ao contrário, apenas veem sombras projetadas na parede em frente, de objetos transladados entre eles e a luz. Tomam tais sombras como objetos reais. Contudo, certo dia, um desses acorrentados liberta-se e ascende ao mundo da luz, na abertura da caverna, e lá se depara com objetos luminosos, dos quais os objetos vistos na caverna são meras sombras. *Desce e relata o que viu*, porém é tomado como louco, ninguém nele acredita, pois os outros estavam tão acostumados a tomar as sombras por verdade que suas mentes não têm condições de compreender o que é relatado. Todavia, o texto platônico dá a entender que a verdade foi efetivamente vista pelo prisioneiro que ascendeu ao exterior da caverna.

Essa alegoria significa precisamente que os prisioneiros somos nós mesmos, seres humanos aqui na terra, que nos acostumamos a considerar este mundo e as coisas nele contidas como verdadeiros, quando, ao contrário, a verdade está em outra esfera, isto é, no mundo inteligível das Ideias arquetípicas do que aparece.

Nessa alegoria temos condensada toda uma tradição ocidental clássica de pensamento, espaiada por séculos e que procura o verdadeiro, não neste mundo real, ilusório e mentiroso, com suas embromações aos sentidos, porém noutro mundo. Foi assim, por exemplo, também na Idade Média e sua Escolástica marcada pelo Cristianismo, os quais apontam que o salvador não é deste mundo, mas de outro, e de lá traz a palavra nova, a “boa nova”, a revelação. *Descartes*, por sua vez, desenvolve na aurora da modernidade a sua teoria do conhecimento, mediante um ataque aos sentidos, arrolando vários exemplos desabonadores contra eles, como o do bastão mergulhado no lago: bastão que, embora perfeito, parece quebrado. Pode-se ainda mencionar os falsos lagos que se formam à distância no deserto abrasador (ou, hoje, mais comum, no asfalto), dentre outros. **Numa palavra, seja em Platão, na Escolástica, em Descartes, e muitos outros, a verdade não é empírica e sensível, mas inteligível.**

1.2 LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA

Ora, contra essa tradição tão marcante de filosofar, contrapõe-se *Hume*. Nessa contraposição, penso, pode-se ver uma concepção de linguagem na crítica à pretensão da filosofia em dizer o que é, e o que não é o mundo. Em última instância, vislumbra-se no autor uma crítica a todo discurso metafísico sobre questões de fato concernentes aos objetos do mundo, isto é, um discurso que seria a última palavra acerca dos fenômenos; no entanto, o filósofo procura não colocar em seu lugar um discurso de coisas existentes para atrás do que é físico.



René Descartes (1596-1650). Retrato pintado por Frans Hals, pintor holandês.



David Hume (1711-1776) foi um filósofo e historiador escocês. Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia>

No fundo, temos em Hume uma total inadequação entre o dizer de modo geral e o que é dito. Uma denúncia do fracasso da linguagem metafísica.

Tem-se, assim, à medida que os filósofos gostam de definir o ser humano como um animal racional, um golpe contra o narcisismo antropológico desse animal entre outros animais, que, todavia, considera-se especial e diferente por possuir linguagem; com o que, ao mesmo tempo, justifica sua dominação sobre as demais criaturas e a natureza.

A filosofia empirista de Hume é focada na dissolução do paradigma filosófico platônico-cartesiano, também cristão, da oposição entre, de um lado, o mundo sensível enganoso e, de outro, o mundo suprassensível ou inteligível habitado por Ideias eternas. Hume aparece com um apelo ao naturalismo que desconfia da razão e da linguagem, sem situar a palavra verdadeira em outra instância exterior ao mundo mesmo. Se o que ajuizamos no conhecimento não esgota o que é o mundo, infelizmente não há uma alternativa epistemológica possível para esse fracasso constatado. Vale dizer, não há uma revelação possível do mundo da luz que nos iluminaria, não há palavra revelada. O próprio discurso filosófico dos temas últimos é assim questionado. O escocês, em suma, apresenta-se como um cético. Aquela clássica oposição tão cara aos filósofos deixa de ser alimentada e nomeada sem sentido. O que temos à disposição, em termos de aparato cognitivo para apreender o mundo, não é confiável, de forma que um pouco de modéstia no saber é de bom tom.

Nesse horizonte cético e de crítica à razão, o filósofo observa que todas as **PERCEPÇÕES** da mente originam-se exclusivamente da experiência externa ou interna, ou, falando de modo geral, de **α) sensações e β) sentimentos** – e nada mais. De tais **impressões** surgem as suas cópias, as **ideias ou pensamentos**, que são armazenadas na memória ou na imaginação.

Não há, pois, ideias ou pensamentos inatos. Todo o vasto mundo do pensamento, tudo aquilo que podemos expressar com a pretensão de verdade mediante conceitos, juízos, frases simples

ou complexas, **estriba** na experiência. Todo e qualquer discurso, metafísico ou sobre o que é físico, é combinação de pensamentos básicos apoiados sobre impressões de objetos em momentos singulares. Da combinação de termos que se referem a objetos, construímos estruturas complexas de frase, assentadas, pois, em ideias simples, cuja origem, todavia é sempre o mundo sensível.

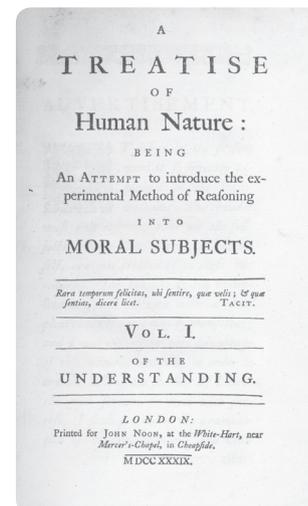
Os leitores podem até suspeitar de que temos nesse procedimento um modo demasiado simples de ver as coisas. No entanto, ele colide nessa sua aparente singeleza contra toda a tradição idealista consagrada de filosofia. Hume desconfia, quase que paranoicamente, em sua obra principal **Tratado da natureza humana**, que se expôs à inimizade de todos os metafísicos, lógicos, matemáticos, teólogos, à medida que denunciou a falácia de um mundo do além, diferente deste aqui, já que desaprova qualquer forma de conhecimento que discursive sobre realidades para além da experiência, desaprova os seus sistemas que se enredam em disputas meramente linguísticas, em contradições, em mal-entendidos de termos complexos que não passam de combinação de termos simples.

De fato, em Hume não há lugar para entidades extramundanas. Toda realidade do mundo reside nas impressões e nas cópias destas. Um discurso retira seu convencimento - maior ou menor - dependendo de sua maior ou menor proximidade da experiência. Assim, sentir uma dor é bem diferente de depois trazê-la à memória ou à imaginação. Esses poderes mentais podem copiar ou imitar as percepções sensoriais, mas jamais atingem a “força e vivacidade da experiência original” ou como diz **Machado de Assis**: nenhum romance de amor substitui o beijo da pessoa enamorada. A exceção é a mente perturbada pela doença ou pela loucura; nestes casos a imaginação e a memória igualam em vivacidade de imagens as percepções sensoriais. É o caso, pense-se, das experiências traumáticas. Hume arremata dizendo que todas as cores da linguagem poética, por mais esplêndidas que sejam, “não serão jamais capazes de retratar os objetos de tal maneira que se tome a descrição por uma paisagem real”. Qualquer pensamento, qualquer discurso, ficção ou não, não se iguala às sensações.

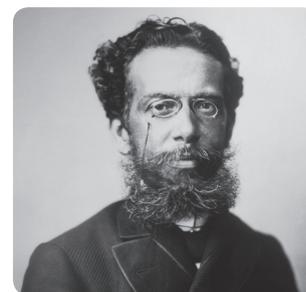
Como se vê, nota-se no autor uma inadequação entre linguagem e mundo. E, talvez aqui, tenhamos um dos motes de todo o

Estriba

Firma-se, sustenta-se.



Título completo da obra: A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to introduce the experimental Method of Reasoning into Moral Subjects (Tratado da Natureza Humana: Uma Tentativa de Introduzir o Método Experimental de Raciocínio nos Assuntos Morais).



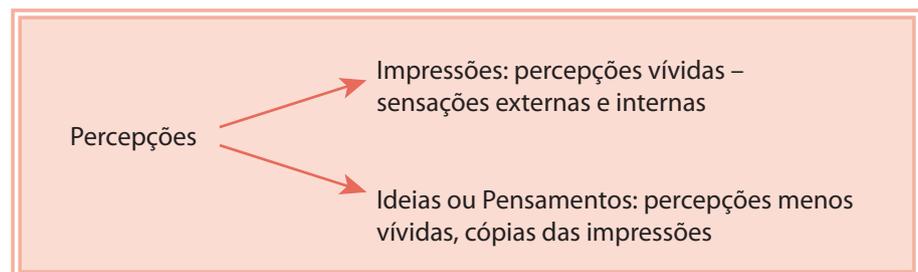
Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), também chamado de “bruxo do Cosme Velho” (lugar onde Machado vivia). Fonte: <http://guisalla.files.wordpress.com/2008/09/machado1.jpg>

problema futuro em torno da linguagem, traduzido na pergunta: a linguagem cotidiana e científica é ou não capaz de traduzir perfeitamente o real? Se é, o faz de tal forma que essa tradução de fato seja fiel ao original? Mas, por ser já uma tradução, por ser conjunto de signos, de palavras combinadas na psique humana, não seria infiel aos fatos?

Esse é um dos principais dramas sobre os quais se debruça uma reflexão acerca do poder da linguagem. E isso pode ser aplicado tanto à linguagem cotidiana, do dia-a-dia, quanto à linguagem filosófica e científica. É conhecida a brincadeira de pedir-se para alguém contar uma história, que depois é passada adiante por outra pessoa, e assim sucessivamente, até que a história contada pelo último contista quase nada mais tem a ver com o primeiro relato. Ou seja, a linguagem nos enfeitiça, a ponto de desenvolvermos a propensão de ingenuamente acreditarmos nela de maneira cega. Afinal, quando nascemos, já estamos inseridos num sistema linguístico com as suas normas e os seus sentidos, a sua gramática, a sua sintaxe.

1.3 CRÍTICA À LINGUAGEM ABSTRUSA DA METAFÍSICA

Ainda dentro das colocações anteriores de Hume, pode-se dizer que uma coisa é ter um acesso de fúria, outra coisa é pensar e relatar esse acesso de fúria. O esquema a seguir resume o tecnicismo conceitual do autor:



As sensações externas são todas aquelas dos cinco sentidos, enquanto as sensações internas incluem os sentimentos. Uma sensação externa é perfeitamente acompanhável de um sentimento.

Os pensamentos são cópias das impressões, todavia também podem estar acompanhados de sentimentos, que por seu turno geram novas impressões. Daí surge todo o nosso conhecimento.

Com isso, abole-se a diferença platônico-cartesiana entre mundo inteligível e sensível, tão marcante para a tradição ocidental de pensamento. Concebe-se agora que qualquer ato de conhecer, por mais complexo que seja, retira todos os seus elementos do mundo sensível. Nada, observa ironicamente Hume, fazendo uso de uma **hipérbole**, parece à primeira vista mais ilimitado que o pensamento humano; este escapa da terra e viaja livre no espaço sideral; forma monstros e junta figuras incongruentes; o corpo pode estar preso à Terra, todavia nada impede o pensamento de o transportar aos confins do universo; e até aquilo que nunca foi visto pode ser concebido, nada parece escapar do alcance do pensamento. Mas, é justamente desse poder aparentemente ilimitado do pensamento que surge toda uma forma de especular e dizer o que não pode ser dito; entidades metafísicas, anjos, querubins, arcanjos, serafins, deuses, faunos, espíritos etc., podem não apenas ser afirmados, como também descritos.

Todavia, observa o cético escocês:

embora nosso pensamento pareça possuir essa liberdade ilimitada, um exame mais cuidadoso nos mostrará que ele está, na verdade, confinado a limites bastante estreitos, e que todo esse poder criador da mente consiste meramente na capacidade de compor, transpor, aumentar ou diminuir os materiais que os sentidos e a experiência nos fornecem. (HUME, 2004b, p. 35).

Exemplos dessa empáfia, por assim dizer, do pensamento e seu reflexo na linguagem – embora ele não focalize e destaque este termo, o mesmo está implícito em sua discussão – são: quando dizemos “cavalo virtuoso” ou “montanha de ouro”, o ouvinte ou leitor parece compreender perfeitamente o que é dito. Contudo, será que o bom senso dá assentimento ao que tais frases referem? A resposta é não. A não ser uma pessoa incrivelmente crédula. Em tais casos, e nos muitos outros parecidos de que várias histórias estão repletas, apenas combinamos ideias simples, efetivamente fundamentadas em sensações, e ao fim se tem uma ideia composta

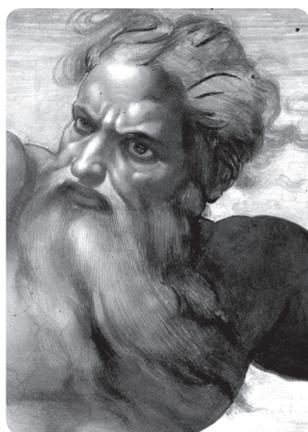
- **Hipérbole**
- Figura de linguagem que
- enfatiza ou exagera a
- significação linguística (por
- exemplo: João morreu de
- rir). Fonte: Dicionário Aulete
- (http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital).

que aparentemente descreve uma entidade autônoma. Todavia, no fundo, temos apenas a combinação de palavras para a formação de um período complexo que por ele mesmo não se fundamenta na experiência. Naquela primeira frase, combinamos a experiência singular de cavalo, isto é, a sua ideia simples, com a noção moral de virtude, e o resultado é um cavalo virtuoso. O mesmo vale para a segunda composição frasal, ao combinarmos as ideias de montanha e de ouro.

Portanto, se aplicarmos isso a todo o nosso pensar, e à sua vestimenta que são as palavras e as frases, podemos então concluir como resultado: o pensamento complexo é composto de pensamentos simples, que por sua vez fundam-se sobre sensações e sentimentos.

Um exemplo clássico transmitido pela tradição metafísica do Ocidente é o de um ser onipotente, onipresente, onisciente, sumamente perfeito e que criou o mundo com todas as suas criaturas, à sua imagem e semelhança. O termo para tal ser é: *“Deus”*, normalmente grafado com letra maiúscula. Ora, diz Hume, “a ideia de Deus, no sentido de um ser infinitamente inteligente, sábio e bondoso, surge da reflexão sobre as operações de nossa própria mente e do aumento ilimitado dessas qualidades de bondade e sabedoria.” (HUME, 2004b, p. 36).

Com isso, a linguagem nos faz crer em objetos que absolutamente não podem ser experienciados. Nesse sentido, a cultura, com seus saberes e verdades, move-se num pântano de ilusões e de mal-entendidos. Também pensando nisso, Nietzsche dirá, tempos depois, que temia que as pessoas não se desvencilhassem de Deus porque ainda acreditavam na gramática. Hume estende seu, por assim dizer, exorcismo linguístico não só à religião e aos saberes que tentam dizer o que o mundo é em suas “questões de fato”, mas à própria metafísica em geral. Aconselha que, sempre que alimentarmos alguma suspeita de que “um termo filosófico esteja sendo empregado sem nenhum significado”, tem de o leitor ou ouvinte apenas indagar: “de que impressão deriva essa suposta ideia?”. Caso não haja resposta, se não houver impressão correspondente para ser apontada, então isso testemunha que o discurso é abstruso e não merece crédito.



The Creation of the Sun, Moon and Planets (Criação do sol, da lua e dos planetas) de Michelangelo Buonarroti, obra de 1511.

1.4 ASSOCIAÇÃO DE IDEIAS

As idéias ou pensamentos associam-se automaticamente entre si por princípios de conexão, formando as diversas cadeias de pensamento, depois trocadas entre as pessoas sonoramente por meio de palavras, frases, diálogos, textos, literatura, poesia, ciência, entre outras formas do falante intentar exprimir significados. Há, pois, segundo Hume, leis pelas quais os pensamentos entram em cena, ligados no teatro do intelecto. Noutros termos, existem famílias de ideias que compõem diversas formas de discurso. Isso vai desde a conversa mais prosaica, passando pelos devaneios mais desenfreados, até o raciocínio mais sério. Mesmo nos sonhos tais princípios de conexão seriam válidos. A imaginação: a capacidade de tornar presente o que está ausente, e a memória: a capacidade de armazenar dados (por imagens e palavras) não correm inteiramente à solta, mas há uma lógica de ligação entre as imagens e os pensamentos com que essas faculdades se ocupam. **Com tais leis admitidas, notemos que, apesar da crítica à metafísica, encontra-se, todavia, uma metafísica mínima em Hume.** Portanto, apesar de criticar a filosofia, ele não deixou de ser filósofo!

Dessa perspectiva, quando uma conversa ou devaneio (em voz alta ou não) passa de um tema a outro, não o faz sem uma certa lógica, ou seja, há algo que rege essa transição de pensamentos e a constituição de suas linhagens, atribuindo por conseguinte coesão aos mesmos. Às vezes uma pessoa lembra-se de coisas apenas imaginadas, em vez de reais; outras vezes pensa que o só imaginado é real: mas em tudo isso existe uma lógica na formação de famílias de imagens e pensamentos, sem que com isso, podem os leitores inferir, tenha-se aí um indicativo de que as palavras, as frases, os raciocínios e as suas semelhanças de família demonstrem o que é descrito.

Por vezes uma fala junta elementos do sonho, da literatura, da poesia, da realidade, da experiência pessoal etc. e procura dizer verdadeiramente o que é o mundo. Essa lógica interna da entrada em cena dos pensamentos atribui, por exemplo, unidade às composições narrativas que as torna tão críveis como se fossem reais. **A narrativa histórica**, por exemplo, serve-se dessa lógica e adqui-



História, obra do pintor grego Nicolaos Gysis. Na concepção da história como Narrativa ou Episódica, o narrador contenta-se em apresentar os acontecimentos sem preocupações com as causas, os resultados ou a própria veracidade. Também não emprega qualquer processo metodológico. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria>

re a sua unidade e credibilidade próprias; o mesmo ocorre com o gênero poético, ou biográfico, dentre outros. Eu cito Hume ao discorrer sobre a composição literária:

Parece que, em todas as produções, assim como nos gêneros épico e trágico, uma certa unidade é requerida, e que em nenhum momento se pode permitir que nossos pensamentos corram à solta, se quisermos produzir um trabalho capaz de proporcionar um entretenimento duradouro para a humanidade. (HUME, 2004a. p. 45).

Se o poeta faz digressões e introduz um novo personagem estranho aos anteriores em sua composição, surge ali uma lacuna de compreensão e a narrativa esfria, isto é, perde em emoção. O mesmo, pensemos, se dá quando um amigo nosso conta uma história com ares de veracidade e de repente são introduzidos acontecimentos destoantes do relatado. Trata-se de uma quebra na lógica interna da narrativa, que desabona o que é indicado por ela, e que, portanto, perde em credibilidade e emoção. Também o que é narrado esfriará se o poeta ou o nosso amigo contista remontar os acontecimentos a um tempo distante, tornando a conexão dos fatos difusa e pouco convincente. Já cenas pintadas com cores equilibradas, e personagens próximos e bem construídos psicologicamente, despertam ardor a partir da sua unidade. Ocorre nesse caso uma transferência de paixão entre as cenas e as pessoas; é o **bom fio narrativo da meada**. Sobre essa “comunicação de emoções”, diz o cético escocês:

Em especial, a afinidade entre as paixões e a imaginação pode aparecer como algo notável, ao observarmos que as afecções excitadas por um objeto passam facilmente para outro objeto conectado ao primeiro, mas não se transferem ou só com dificuldade, entre objetos distintos que não estejam conectados de nenhum modo. (HUME, 2004a. p. 51).

Dizendo de outra maneira: uma história é crível quando consegue o narrador descobrir pela imaginação uma afinidade entre objetos de tal modo que as frases do discurso traduzam fácil e perfeitamente esse parentesco dado pela conexão entre eles; com isso surge uma sintonia entre, de um lado o discurso, e de outro os objetos que ele refere; e tudo isso fomentado pelas paixões que os objetos despertam. **Obviamente uma dificuldade surge: como diferenciar o discurso verdadeiro da mera retórica? No fundo, isso não é pos-**

sível, entre ficção e realidade existe apenas um maior ou menor grau de assentimento, pois as ideias ou pensamentos que surgem das impressões dos sentidos são armazenadas na memória e na imaginação, e dessas faculdades fazem uso tanto o poeta quanto o historiador, ou qualquer sujeito nas suas conversas do dia-a-dia.

No entendimento de Hume, parece haver apenas três princípios de conexão das ideias, a saber, “semelhança, contiguidade no tempo e no espaço, e causa ou efeito” (HUME, 2004b, p. 42). Exemplos dados. **Semelhança:** se tenho um retrato diante de mim, naturalmente vou até o original; **contiguidade:** se penso num cômodo de um imóvel, naturalmente sou levado até os outros contíguos; **causa e efeito:** se penso num ferimento, naturalmente sou levado até a sua dor. Dessa maneira, as ideias entram na mente, formando os diversos e variados discursos, convincentes ou não, de acordo com a afinidade entre elas. Isso nada mais é do que o mecanismo da “associação de ideias”, que explica, infiramos, todo o funcionamento de nosso pensar e de sua vestimenta de aparecimento em sociedade na forma de diferentes saberes e dizeres, justamente as palavras que os comunicam, que podem variar de povo para povo, de língua para língua, e não o fato de apenas vestirem associação de pensamentos feitas conforme aqueles três princípios de associação.

No fundo, temos aqui uma crítica de qualquer estilo de metafísica, de qualquer discurso sobre o suprassensível e seus objetos que estariam para além da experiência e que seriam apreendidos pelo mero pensar e a linguagem pura, sem base empírica. Apon-tam-se aí os limites do nosso entendimento, pois não podemos conhecer para além do que nos é dado.

O sujeito que conhece é finito. As ciências mesmas, sejam elas exatas ou humanas, fundam-se na associação de ideias ou pensamentos, e na crença de que tal associação é veraz. Mas, no fundo, têm a sua fundação em impressões que geram pensamentos que, combinados por aqueles princípios mentais de associação, produzem as palavras e o seu mundo relatado, seja este estético como o da literatura, seja o da pessoa em sua conversação cotidiana, seja o das notícias de jornais etc.

1.5 LINGUAGEM MATEMÁTICA E LINGUAGEM CIENTÍFICA

Hume, contudo, com sua implícita reflexão sobre a relação entre o conhecimento e a linguagem, é antes de tudo um cético. Nesse sentido, lança suas dúvidas sobre as próprias operações da mente. Em termos técnicos, o ceticismo coloca-se contra o dogmatismo, ou seja, aquela posição de absoluta conformidade de pensamento com uma determinada doutrina, que não só proclama a sua veracidade eterna como a defende e por vezes, como no caso da religião, persegue e joga na fogueira os heréticos, os que não acreditam nessas ideias basilares. A história é pródiga nessa atitude diante das pessoas que se desviam da crença dominante.

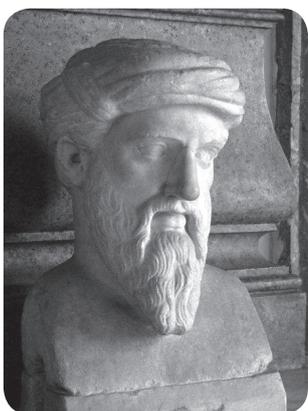
Se agora nos lembrarmos da jovem Trácia, que riu na antiga Grécia do filósofo Tales, com a cabeça erguida para o céu, esquecendo-se das coisas terrenas a ponto de cair num buraco sob os seus pés, notaremos como Hume faz o mesmo em relação tanto à linguagem filosófica quanto à científica absolutizante. As ideias complexas, para o autor, apenas são uma conexão de ideias simples, portanto não tem um equivalente imediato na experiência. Tais composições precisam ser divididas em seus elementos primários para assim termos algo que se possa apontar na realidade. Em vista de facilitar sua crítica da razão e, podemos assim inferir, da linguagem, o autor classifica todos os objetos da razão, por conseguinte referências de um discurso, em **relações de ideias** e **questões de fato**. As relações de ideias ou pensamentos são definições, operações da mente, independentes do mundo. É o caso da matemática de *Euclides* e de *Pitágoras*.

A seguir, algumas sentenças como exemplo:

1. “O quadrado da hipotenusa é igual ao quadrado dos dois lados”. Por definição, a hipotenusa é o lado oposto ao ângulo reto; os quadrados dos dois lados chamam-se catetos. A sentença poderia, também, ser escrita assim: “o quadrado da hipotenusa é igual à soma do quadrado dos catetos”. Esse é um teorema central de Pitágoras, que vale para qualquer triângulo retângulo. Este possui um ângulo reto, de 90 graus,

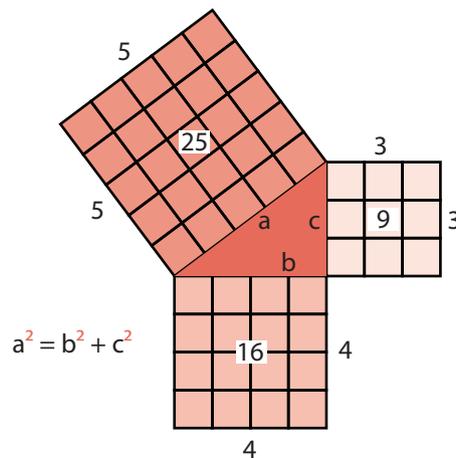


Euclides de Alexandria (360 a.C.-295 a.C.). Fonte: <http://upload.wikimedia.org>



Pitágoras de Samos (570/571 a. C.-496/497 a. C.). Fonte: <http://upload.wikimedia.org>

e o lado oposto a esse ângulo é justamente a hipotenusa. Os demais lados são exatamente os catetos. Podemos visualizar isso na figura a seguir.



O ângulo no canto direito é de 90 graus. O lado **a** elevado ao quadrado = **b** + **c** elevados ao quadrado. Temos aí uma mera relação entre grandezas. Podemos bem visualizar que o quadrado desenhado a partir da hipotenusa **a** compõe-se de 25 pequenos quadrados, justamente a soma dos quadrados desenhados a partir dos catetos **b** e **c**.

2. “Três vezes cinco é igual à metade de trinta”. Temos aqui uma mera relação entre números.

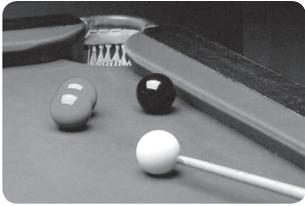
Tais relações entre pensamentos matemáticos são sempre válidas e sua negação implica contradição.

Porém, no que se refere às questões de fato, não se dá o mesmo. Questões de fato são aquelas sentenças afirmativas concernentes ao mundo efetivo. Dizem respeito a todos os eventos que ocorrem ao nosso redor. Aqui operam as associações de ideias, no sentido de dizer o que é o mundo. Todavia, em tais sentenças, o contrário do que é afirmado pode ser perfeitamente dito, *sem que isso implique uma contradição* o que ocorreria no caso das relações de ideias.

O que me leva a esperar que o sol nascerá amanhã, fora o testemunho presente dos sentidos e da memória? Resposta: é o uso de um daqueles princípios de associação de ideias antes mencionado, ou seja, a relação de causa e efeito. É esse princípio que me leva a acreditar numa tal sentença. Eu cito o filósofo: “Todos os



Assim, para a frase “o sol nascerá amanhã”, a sua negação “o sol não nascerá amanhã” é perfeitamente concebível e, diz Hume, não implica contradição.



Nesse sentido, o movimento de uma bola de bilhar B é um acontecimento completamente distinto do impulso da bola de bilhar A que a movimenta, e não há nada em um desses movimentos que possa fornecer a menor pista do outro. Fonte: [http://www.regrasdosjogos.com.br/ntc/fotos/snooker%20\(1\).jpg](http://www.regrasdosjogos.com.br/ntc/fotos/snooker%20(1).jpg)



Assim, o fato de eu observar somente cisnes brancos não me dá o direito, invocando a indução, de afirmar que “todos os cisnes são brancos”, e assim por diante. Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons>

raciocínios referentes a questões de fato parecem fundar-se na relação de causa e efeito. É somente por meio dessa relação que podemos ir além da evidência de nossa memória e de nossos sentidos” (HUME, 2004b, p. 54). Tal relação de causa e efeito, por sua vez, deriva da experiência. Desta nasce um hábito que sempre nos leva a esperar que, dado A, segue-se B. Contudo, o efeito é totalmente diferente da causa. “O mais atento exame e escrutínio não permite à mente encontrar o efeito na suposta causa, pois **o efeito é totalmente diferente da causa** e não pode, conseqüentemente, revelar-se nela.” (HUME, 2004b, p. 58).

Existe ali uma conjunção arbitrária entre A e B, entre causa e efeito. Trata-se, em última instância, de ceticismo aplicado às proposições das ciências da natureza. A experiência jamais me autoriza a, da conjunção arbitrária de eventos, deduzir que **o futuro será igual ao passado**. De modo que todas as frases ditas sobre os eventos conectados presentemente não são necessariamente válidas para o futuro. O contrário de uma sentença que diz respeito a uma questão de fato sempre é possível, sem que isso implique contradição. O mesmo vale para uma sentença do tipo “o pão alimenta”; ele pode perfeitamente fazer mal a certas pessoas, caso, por exemplo, contenha glúten; ou, então, sentenças do tipo: “o leite é saudável e deve ser bebido como fonte de cálcio”, pois sabemos que um dos grandes problemas de saúde dos dias atuais é a aversão à lactose.

Numa palavra: o hábito da conexão de causa e efeito gera a expectativa de que a um acontecimento A seguir-se-á um acontecimento B, mas tudo não passa de uma crença, já que não há uma conexão necessária entre A e B. Esse hábito é um instinto da natureza humana.

Conclua você daí que a linguagem que tenta traduzir o mundo é um instinto de sobrevivência. Precisamos acreditar na pretensa perenidade do que é dito pela linguagem, do contrário não poderíamos sobreviver num mundo de contínuas novidades, de contínuas transformações dos fatos, em meio aos quais ficaríamos perdidos, parados e sem ação, ou, como se diz popularmente, ficaríamos como “cachorro perdido em dia de mudança”. Indo para um registro contemporâneo, notemos que é essa mesma crença nas sentenças que relatam questões de fato o que conduz aos exageros e às

manipulações pelos quais a televisão, os jornais, a retórica política, a propaganda etc. são tão pródigos.

LEITURAS RECOMENDADAS

HUME, David. *Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

_____. *Tratado da natureza humana*. Tradução de Déborah Danowski. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

WEISCHEDEL, W. *A escada dos fundos da filosofia*. Tradução de Edson Gil. São Paulo: Angra, 2004.

REFLITA SOBRE

- percepção mental: impressões e ideias;
- a relação entre ideias simples e ideias complexas;
- as leis da associação de ideias;
- Hume e a crítica à linguagem metafísica;
- inadequação entre linguagem e mundo.

CAPÍTULO 2

SCHOPENHAUER: LINGUAGEM E MUNDO

Neste Capítulo, compreenderemos a concepção de linguagem de Schopenhauer. Observaremos que, para ele, os conceitos são secundários em relação às intuições, assim como a razão é secundária em relação ao entendimento que intui. A linguagem, constituída de conceitos e palavras que os representam, não apreende fielmente a realidade. Na formação dos conceitos, a partir daquilo que é dado intuitivamente, a maior parte é deixada de lado. O conceito é “sempre algo universal e desse modo algo não intuitivo.” Quanto mais se ascende na abstração, tanto mais se perde, portanto, menos se pensa em algum conteúdo. Pensar é empobrecer o mundo. Quanto mais abstrato, mais pobre o pensamento.

2.1 INTUIÇÃO INTELECTUAL



Arthur Schopenhauer (1788-1860). Fonte: <http://voidmanufacturing.files.wordpress.com/2008/08/sch-k3.jpg>

Schopenhauer segue o empirismo de Hume prestando um tributo ao filósofo escocês. Concorde que, de fato, todo o nosso conhecimento origina-se na experiência. Todavia, acrescenta, seguindo Kant, que nem todo conhecimento deriva da experiência. Em realidade, há certos dados *a priori* em nossa mente independentes do mundo externo. Não só independem, como possibilitam a experiência. São formas puras, e uma delas, veremos, permite a percepção de acontecimentos numa relação de causa e efeito. Compreender isso e, subsidiariamente, a concepção de linguagem schopenhauereana que deriva do seu empirismo e da suposição de formas mentais puras, é compreender ao mesmo tempo como, para esse filósofo, surge o nosso conhecimento e como se dá o processo para exprimi-lo por meio da faculdade de razão, isto é, por meio de conceitos, palavras, frases, juízos, voz.

Na sua obra *A quádrupla raiz do princípio de razão suficiente* (1813), o autor apresenta a sua teoria da *aprioridade* da lei de causalidade, vale dizer, da intelectualidade da intuição empírica. Noutros termos, apresenta a sua teoria da faculdade de entendimento que, em sua atividade específica, forma imagens. Estas, fisiologicamente falando, são complexas atividades cerebrais ao fim das quais se tem um objeto percebido. Teremos assim, em última instância, uma teoria da linguagem intimamente ligada à compreensão do funcionamento de nossa mente com seus poderes de conhecimento.

A mente será dividida em faculdades de conhecer com seus respectivos papéis. Por elas o ser humano tenta dizer, expressar significativamente o que é o mundo, e nisso encontrar uma audiência passível de convencimento. Por aí surgem a convivência, a ciência, a sociedade, o Estado, a ação planejada de muitos etc.

A tese principal veiculada na mencionada obra é a de que a intuição dos objetos, os objetos mesmos representados por suas imagens, é intelectual. Quando se tem a visão de objetos, quando ocorre a sua aparição diante do indivíduo, tudo isso não passa do resultado de uma atividade no cérebro ao fim da qual se tem a apreensão de algo. Não que os cegos não conheçam o mundo. Inclusive, em se tratando da linguagem musical, Schopenhauer atribui à audição máxima importância. Mas, **em se tratando dos primeiros passos para o conhecimento da realidade efetiva, cabe à visão o papel principal em sua teoria do conhecimento.** Ora, dessa perspectiva, uma mera sensação fornecida aos sentidos é nela mesma uma coisa muito pobre, que nada diz de si. Não passa de um sentimento subjetivo.

Toda sensação de qualquer tipo é e permanece um acontecimento debaixo da pele e, portanto, nada contém de objetivo, logo, nada de algo que se situaria num mundo externo. Uma sensação pode ser agradável ou desagradável, porém não é algo objetivo. Só quando o *entendimento* – e aqui a mencionada obra mapeia as faculdades da mente – entra em cena e usa a sua exclusiva forma, a lei de causalidade (que, portanto, não deriva da experiência, como em Hume), é que ocorre uma grande mudança, à medida que da *sensação subjetiva* provocada pelo exterior se obtém a cerebral *intuição objetiva*. Por outras palavras, o entendimento apreende *a priori*, isto é, sem recorrer à experiência e antes desta, a sensação recebida pelo corpo, ou seja, pela visão (e tato), considera-a automaticamente como **efeito**, que enquanto tal tem de ter necessariamente uma **causa**; em seguida, faz uso da forma do **espaço** também nele radicada, forma *a priori* do sentido externo, e assim situa aquela causa como **exterior** ao organismo. Dessa maneira, o cérebro constrói o mundo exterior a si, cuja possibilidade é justamente o espaço. **A intuição, por conseguinte, é intelectual.**

O filósofo conclui que as formas *a priori* radicadas na mente, ou intuições puras, são o fundamento das intuições empíricas, ou

seja, dos objetos tais quais os vemos e com os quais compomos o mundo ou a realidade, que seria mais corretamente chamada de *efetividade*: um fazer-efeito do sujeito que conhece. O entendimento serve-se de todos os dados que recebe pelos sentidos, para, conforme a estes, construir sua causa no espaço, a qual é precisamente o objeto empírico.

Pode-se observar, portanto, que, para o autor a operação do entendimento na apreensão do real não é uma tarefa discursiva, reflexiva, abstrata, lógica, calculada e realizada por meio de conceitos; ao contrário, é espontânea e totalmente imediata. O entendimento é um artista – próximo do pintor ou do escultor – que trabalha com a visão e o tato para, das manchas e da massa bruta que os dados exteriores lhe oferecem, criar um mundo tridimensional no espaço, no tempo e na causalidade, formas estas, repita-se, previamente presentes na constituição cerebral. Só desse modo surge, propriamente dizendo, o mundo.

A independência do conhecimento oriundo do entendimento em relação à discursividade racional torna-se ainda mais clara quando aquela faculdade, **para um efeito dado, situa uma causa incorretamente** e a intui como provocadora do efeito notado: nasce daí uma **falsa aparência**. A faculdade de razão pode conhecer abstratamente esse verdadeiro estado de coisas, todavia não consegue ajudar o entendimento, e a falsa aparência permanece. Tais tipos de caso são: os tamanhos diferentes da lua no horizonte e próxima ao zênite; o movimento das margens de um rio ou de uma ponte nos quais porventura o espectador situa-se durante a passagem de um navio; os cumes das altas montanhas que parecem mais pertos do que efetivamente estão, devido à ausência da perspectiva aérea e à pureza do ar onde se erguem; mais modernamente, citem-se os lagos que se formam à distância no asfalto abrasivo etc. Em tais casos, e semelhantes, diz Schopenhauer, o entendimento pressupõe em cada evento a sua causa comum, com a qual está acostumado, e a intui imediatamente, embora a faculdade de razão tenha notado o correto estado de coisas por via totalmente diferente e reconhecido o engano do entendimento. Mas isso de

nada adianta, e a falsa aparência permanece. Tudo isso, afirma o filósofo, **comprova a independência do entendimento que intui, em relação à razão que pensa.**

O que é conhecido corretamente pelo entendimento ou cérebro chama-se *realidade ou efetividade*. O que é conhecido corretamente pela razão chama-se *verdade*, “isto é, um juízo que tem fundamento”. A noção de verdade, pois, é válida apenas no domínio de conceitos, de frases, de juízos, logo, no domínio da linguagem, mas não da intuição. Uma intuição pode ser uma aparência falsa, todavia, jamais é errada, com o que o entendimento sempre nos mostra o mundo na sua ingenuidade, e por isso mesmo, fonte imediata da expressividade artística, das criações originais – ao contrário das obras copiadas e imitativas de outras, em cuja origem encontra-se sempre um conceito, uma reflexão, uma fórmula.

Esse tributo de Schopenhauer ao empirismo de Hume o leva a interessantes observações que já o colocam no terreno de uma epistemologia da psicologia ou da psicanálise. Diz ele que, embora a parte puramente formal da intuição empírica, que é a lei de causalidade ao lado do espaço e do tempo, esteja *a priori* no intelecto, o modo de aplicação dessas formas nos dados empíricos não é dado ao mesmo tempo; ao contrário, esse modo de aplicação ativa-se ***pelo exercício e pela experiência.***

Só quando o entendimento exercita-se sobre os dados sensoriais, pelo tato e a visão, é que paulatinamente o mundo objetivo entra em cena na sua consciência. Tal aparecimento é notado “no tornar-se inteligente de seu olhar” e em alguma “intencionalidade” de seu movimento. A criança descobre, forma aos poucos o mundo; aperfeiçoa a sua apreensão mediante a iluminação, a direção, a distância. Com essa diária prática dos sentidos e exercício do cérebro obtém o domínio da visão e intui as coisas. O mesmo se dá com os cegos operados que readquirem a capacidade de ver.



Eis por que recém-nascidos, apesar de receberem impressões de luz e cor, não apreendem nem vêem, propriamente dizendo, os objetos, mas, nas primeiras semanas, encontram-se numa espécie de estupor, perdidos no mundo.
Fonte: <http://pixdaus.com/pics/1234160539eWHR75b.jpg>

2.2 CONCEITOS E PALAVRAS

Ora, se o entendimento é comum a seres humanos e animais, o mesmo não ocorre com a faculdade da linguagem: a razão. De ma-

neira que a filosofia de Schopenhauer assume que a única diferença essencial entre o ser humano e o animal é a atribuição desta particular faculdade de conhecimento ao primeiro que, desse modo, possui uma classe de representações ausente nos animais, vale dizer, *conceitos*, logo, *representações abstratas*, derivadas das *intuições* ou *representações intuitivas*. A razão como que decanta as representações intuitivas, despreza o que é inessencial, ignora desigualdades e iguala o não-igual, para assim obter “representações de representações”, com as quais realiza a reflexão. Daí explica-se porque o “animal não fala, nem ri”. Não ri porque o riso deriva da incongruência notada entre um conceito e uma intuição, ou seja, pelo conceito cria-se uma expectativa de algo, mas o que ocorre de fato é outra coisa: e isso pode se dar tanto por narrativa quanto na vida real. É, como dizia Kant, a transformação súbita de uma expectativa (conceito prévio de algo) em nada (acontecimento efetivo). Não fala porque não consegue formar conceitos, nem palavras que os expressem. Contudo, no fundo, o intelecto não passa de um “meio de ajuda” para a sobrevivência de um organismo complexo, o humano, como as garras do leão e o chifre do touro o são.

Nevrágica :
Essencial, vital. :

De nevrágica importância para a compreensão da concepção de linguagem em Schopenhauer é observar que, para ele, os conceitos sempre são secundários em relação às intuições, assim como a razão o é em relação ao entendimento.

Portanto, a linguagem, constituída de conceitos e palavras que se conectam a esses conceitos, nunca consegue dar conta da realidade, a não ser que se trate de uma linguagem artística, como a poética, pois aqui o artista, se genuíno, teve acesso àquilo que se encontra por trás das intuições empíricas e nos dá a Ideia delas, servindo-se dos conceitos apenas como material que leva a algo outro, como as cores levam ao sentido íntimo da pintura, seja de um rosto, uma paisagem, uma cena da vida etc. Na formação de conceitos ocorre em geral que, daquilo dado intuitivamente, muito é deixado de lado, para então se pensar o restante por si próprio. O conceito é assim “sempre algo universal e desse modo algo não intuitivo.” (SCHOPENHAUER, 1988, p. 108). Quanto mais se ascende na abstração, tanto mais se perde; portanto, menos se pensa em algum conteúdo. **Pensar é empobrecer o mundo.** Quanto mais abstrato, mais pobre o pensamento.

Os conceitos mais elevados, isto é, mais universais, são os mais vazios e pobres, em última instância apenas nozes ocas, tais como ‘Ser’, ‘Essência’, ‘Coisa’, ‘Devir’ e semelhantes. – Diga-se aqui de passagem: o que podem sistemas filosóficos fazer quando são tecidos meramente a partir de semelhantes conceitos e têm como estofos apenas tais leves nozes de pensamento? Têm de ser infinitamente vazios, pobres e, por conseguinte, sufocantes e tediosos. (SCHOPENHAUER, 1988, p. 108).

Notemos, nessa passagem, a retomada da crítica de Hume aos sistemas metafísicos dogmáticos, excessivamente especulativos, que perdem os pés da experiência, e se engolfam em abstrações, em jogos de palavra que ao fim meramente combinam termos que derivam da experiência; no entanto, devido à complexidade da estrutura frasal e da combinação de termos, dão a impressão de algo novo. Devemos desconfiar da linguagem demasiado rebuscada das filosofias, pois linguagens nesses moldes, diz o autor, em consonância com Hume, não passam de nozes ocas.

Portanto, todo cuidado é pouco com a linguagem da filosofia metafísica e do discurso pomposo que parecem trazer grandes revelações, quando em verdade apenas realizam um exercício de retórica.

Importa-me sublinhar aqui que um conceito não se confunde com uma palavra, mas a palavra é veículo do conceito. Como os conceitos são espécies de sublimação abstrata do que é intuitivo e, justamente por isso, não permaneceriam na consciência, e operações de pensamento não se realizariam a bom termo, tornou-se necessário lançar mão de “sinais arbitrários sensivelmente fixados e conservados”: as palavras. Estas indicam, à medida que constituem o conteúdo de um léxico, logo, de uma língua, “sempre representações **UNIVERSAIS**, conceitos, nunca coisas intuitivas”. Um suposto léxico de coisas isoladas “não contém palavras, mas puros nomes próprios, e é ou geográfico, ou histórico”. Ora, porque os animais estão limitados às representações intuitivas e não são capazes de abstração, de formar conceitos, segue-se que não dispõem de linguagem, “mesmo que consigam pronunciar palavras”; todavia compreendem nomes próprios (SCHOPENHAUER, 1988, p. 109).

Detalhando a sua concepção de linguagem, Schopenhauer observa que, caso analisemos uma fala longa e coerente de alguém, encontraremos nela uma grande riqueza de “formas lógicas, conectivos, inflexões, distinções e sutilezas de todo tipo, corretamente expressos por meio de formas gramaticais e suas flexões e construções”. Tudo conforme regras. De maneira que é para admirar e até reconhecer ali uma ciência da linguagem. Todavia – e aqui se dá uma desmistificação do assunto, alerta para os dias de hoje, que tanto temem os assim chamados filósofos analíticos da linguagem – todo esse saber e poder, na maior parte das vezes inconsciente, se dão **“sobre a base de apreensão do mundo”**, aos cuidados do entendimento e dos sentidos, logo, baseia-se em intuições. Já a tarefa de por a essência do mundo em conceitos abstratos é precisamente um negócio da razão, que o executa por intermédio da linguagem. Pelo aprendizado desta, o completo mecanismo da razão, por consequência o essencial da lógica, é trazido à consciência. (SCHOPENHAUER, 1988, p. 109).



Foto de Robert Doisneau, *Les écoliers curieux* (os alunos curiosos).

Schopenhauer é um autor que, próximo a Hume, é também psicólogo em sua teoria do conhecimento e da linguagem. Não perde a oportunidade de, nesse ínterim, introduzir em cena a figura da **criança**, notadamente quando diz que, quando a criança aprende a linguagem em todas as suas inflexões e sutilezas, seja por meio da audição de outrem ou por exercício privado, em verdade consoma o desenvolvimento de sua razão e adquire para si uma “verdadeira lógica concreta” no uso correto do falar e das suas regras complexas, porém, obviamente, fora da esfera dos estudos de formação, e, todavia, com as leis da lógica e da gramática, hauridas imediatamente da experiência.

Mais uma vez, a linguagem é vinculada ao mundo intuitivo, e, caso se distancie deste, perde-se no vazio, como o faria qualquer filosofia que pense que o dizer é autônomo e pode transmitir conteúdos desvinculados das formas de vida. Encontra-se aqui o alerta do autor aos feitiços da linguagem.

Compara o aprendizado inconsciente das regras linguísticas à possibilidade de alguém com talento musical aprender as regras da harmonia, todavia sem ler notação musical, fazendo-o somente pelo ouvir, por exemplo, de um piano. Um surdo não consegue fre-

quentar essa natural escola de lógica, pois lhe falta o meio (audição); ser-lhe-á preciso, portanto, uma apropriada formação específica e artificial, visando um sucedâneo daquela “escola natural de lógica”.

No tomo II dos complementos à sua obra principal, *O mundo como vontade e como representação*, Schopenhauer, no capítulo, 6 intitulado “Sobre a doutrina do conhecimento abstrato ou sobre o conhecimento-da-razão”, enriquece a sua concepção de linguagem, agora descendo mais ao detalhe de noções como conceito, palavra, sonoridade, imagem – sem nunca, no entanto, fazer da concepção de linguagem uma obsessão de seu sistema, pelo simples fato de que, como a razão é uma faculdade secundária, seus produtos primeiros, os conceitos e as palavras, são simples veículos para aquilo que é primário, ou seja, **as intuições do entendimento**. A linguagem pode até aproximar-se de uma transmissão com máxima proximidade do que é o mundo concreto, mas jamais dará acesso a algo de novo por si mesma. Meros conceitos, meras palavras combinadas em frases complexas nunca conduzem para além daquilo que os sentidos fornecem. Por isso, discutir noções amplas demais como ‘Ser’, ‘Deus’, ‘Mundo’, ‘Imortalidade da Alma’, não passa, como já ensinara Kant, de exercício vazio de metafísica dogmática, que infelizmente muito encantou a filosofia e sua irmã prepotente e por muitas vezes intolerante, a religião.

No já mencionado capítulo 6, o filósofo observa que cada impressão dos sentidos desaparece quando não há mais a presença de cada objeto que ela indica. A “imagem” de cada impressão é então conservada na imaginação. Todavia, é mais fraca que a impressão mesma. Nenhuma novidade aqui. Estamos em meio à distinção humana entre a impressão dos sentidos (ou percepções vívidas) e os pensamentos (ou cópias, imagens) de tais impressões. Mas Schopenhauer aprofunda com colorido psicológico essa teoria do céptico escocês e diz que a imagem armazenada na imaginação ou na memória, ao ficar cada vez mais pálida, desaparece no tempo; ora, aquilo que não se submete ao desaparecimento súbito da impressão nem ao desaparecimento gradual da imagem da impressão, é – conclui –, precisamente o conceito, que, nesse sentido, “é livre da violência do tempo”. No conceito é que a experiência pode ser acumulada. Assim, este se torna “o guia seguro de nossos passos na vida”.

É, por consequência, pelos conceitos que adquirimos sabedoria de vida, para evitar que zanzemos daqui para acolá, sem rumo. Dessa perspectiva, a linguagem distancia-nos da realidade, sem dúvida, mas ao mesmo tempo esse distanciamento permite-nos a frieza e o controle necessários para aprendermos a viver minimamente livres do jugo próprio ao fluxo contínuo das coisas. Uma vida em meio à mudança incessante, sem uma perspectiva de firmeza, torna-se insuportável e inviável. Daí as máximas de sabedoria de vida, ou os famosos ditados da sabedoria popular, serem de grande ajuda. De preferência as máximas dos grandes sábios. Tolo é quem não ouve tais máximas e sobre elas pondera. Vaga pelo mundo tonteando por esquinas. (SCHOPENHAUER, 1988, p. 74).

O conceito, veiculado pela palavra e o seu som, transforma-se num “instrumento da inteligência”. Contudo, “[o conceito] **manifestamente não pode ser idêntico com A PALAVRA**”, (SCHOPENHAUER, 1988, p. 74) que é um “mero som”, ou seja, uma “impressão dos sentidos” a soar no presente, dado acústico a propagar-se no tempo.

Todavia o conceito é uma representação cuja consciência distinta e conservação estão ligadas à palavra: por isso os gregos denominaram ‘palavra’, ‘conceito’, ‘relação’, ‘pensamento’ e ‘razão’ com o nome da primeira: ó *λογος* [lógos]. No entanto o CONCEITO é completamente diferente tanto da PALAVRA, à qual está ligado, quanto da intuição, da qual originou-se. (SCHOPENHAUER, 1988, p. 75).

Quer dizer, o conceito não é nem palavra nem intuição, embora tenha nascido da intuição, por ser uma representação de representação, e precise da palavra para ser veiculado e sustentar frases, diálogos, teorias, enfim, sustentar a comunicação de um modo geral (seja esta prosaica, ou de conhecimentos longamente hauridos e ponderados em forma de teorias científicas). O conceito conserva sem alteração o resultado de intuições vividas, não elas mesmas individualmente, e as oferece de volta depois de longo tempo. Mas jamais o que foi **vivamente intuído** é novamente oferecido de volta, nem o que foi sentido. O conceito oferece só “o fundamental, o essencial, em figura totalmente diferente”, da mesma forma que “as flores não podem ser conservadas, mas apenas seu óleo etéreo, sua essência” (SCHOPENHAUER, 1988, p. 75). O texto de Schope-

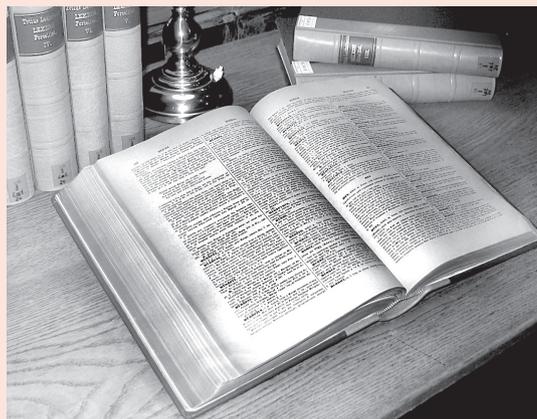
nhauer avança e o autor nota que o valor inestimável do conceito, logo, da razão, pode ser medido quando lançamos um olhar na multidão e na diversidade de coisas e estados de coisa uns ao lado de outros, ou uns após outros e pensamos que:

[...] a linguagem e o que é escrito (os signos dos conceitos) conseguem, todavia, trazer cada coisa e cada relação, onde e quando aconteceram, ao nosso exato conhecimento; justamente porque relativamente POU-COS conceitos compreendem e fazem as vezes de um infinidade de coisas e estados de coisa. (SCHOPENHAUER, 1988, p. 76).

2.3 JOGOS DE LINGUAGEM

Talvez você possa melhor compreender o fato de que para Schopenhauer um conceito não é a mesma coisa que uma palavra se pensar num **dicionário**. Todas as vezes que procuramos ali o sentido de uma palavra nos são dadas uma série de sinônimos; segue-se daí que uma palavra não tem sentido unívoco e, assim, nela mesma não veicula conhecimento. **Só o uso fará da palavra algo significativo, e isso equivale a atribuir-lhe um conceito.** Dessa maneira, o contexto dá vida às palavras e nos permite uma plena comunicação e compreensão de frases; nos permite veicular conceitos, “estados de coisa”.

Pensemos: quando digo, por exemplo – e isto aparece em Wittgenstein – ‘cavalo’, o que significa esse termo? Em princípio é só uma palavra, pois, se pergunto que cavalo é esse, muitas respostas são possíveis. Só a indicação de **uso e contexto** me dirá se esse cavalo significa um cavalinho de pau que serve de brinquedo a uma criança, um cavalo que pasta, ou um cavalo que, infelizmente, (e por vezes de modo cruel e injustificado) serve para carregar peso



Acredita-se que o dicionário tenha se originado na Mesopotâmia por volta de 2.600 a.C., feito em tabletes com escrita cuneiforme, ele informava repertórios de signos, nomes de profissões, divindades e objetos usuais, que funcionavam como dicionários unilíngues. Os gregos e os romanos já os utilizavam para esclarecimentos de dúvidas, termos e conceitos. Todavia, não eram organizados em ordem alfabética. Foi somente no fim da Idade Média que houve o surgimento de dicionários e glossários organizados alfabeticamente. O estilo de dicionário que usamos atualmente foi incorporado no renascimento com o objetivo de traduzir as línguas clássicas para as modernas em função da bíblia. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Dicion%C3%A1rio>



²Acelerador de partículas do Instituto Weizmann da Ciência, em Rehovot, Israel. Os aceleradores de partículas são equipamentos que fornecem energia a feixes de partículas subatômicas eletricamente carregadas. Todos os aceleradores de partículas possibilitam a concentração de alta energia em pequeno volume e em posições arbitradas e controladas de forma precisa. Exemplos comuns de aceleradores de partículas existem em televisões e geradores de raios-X, na produção de isótopos radioativos, na radioterapia do câncer, na radiografia de alta potência para uso industrial e na polimerização de plásticos. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Acelerador_de_part%C3%ADculas



¹Demócrito de Abdera (460 a. C. – 370 a. C.). Imagem recortada do quadro “Escola de Atenas” de Rafael Sanzio.

nas ruas de uma cidade brasileira, ou, ainda, se pode ser um cavalo árabe puro sangue, ou um cavalo alado de contos de fada etc.

Em cada um desses contextos tem-se, infiramos a partir de Schopenhauer, um conceito específico e não a simples e geral palavra. **Tais universos conceituais talvez possam ser descritos com a expressão de Wittgenstein “jogos de linguagem”, isto é, formas de vida nas quais as palavras vicejam com sentidos diversos conforme o contexto de seu uso e, desse modo, ganham significações peculiares.** Aplicando-se essa distinção ao discurso filosófico, a crítica da linguagem em Hume e Schopenhauer, a denúncia do seu distanciamento da efetividade, que leva à crítica das noções demasiado gerais e complexas da metafísica, mas por isso mesmo vazias, termina por encorpar-se nos termos de Wittgenstein de que “a maior parte das frases e perguntas que foram escritas sobre coisas filosóficas” são contrassensos, equívocos baseados em acepções diferentes das palavras. Pensa-se discutir e resolver um problema, quando em verdade os debatedores tomam os termos em sentidos diferentes, ou, para falar com Schopenhauer, empregam a mesma palavra, todavia veiculam por ela conceitos diferentes.

Entretanto Wittgenstein termina por concluir que o método correto da filosofia seria “nada dizer além daquilo que se deixa dizer”, isto é, “frases das ciências da natureza”; logo, uma coisa que nada tem a ver com filosofia e, assim, se alguém quisesse falar sobre entidades metafísicas, teríamos de mostrar que alguns termos do seu discurso não têm significado. Schopenhauer não chega a esse ponto de confiança na ciência, pois, com Hume, observa que a própria ciência baseia-se em nossa experiência intuitiva do entendimento e, como tal, também é falha, como as ilusões dos sentidos. Ademais, a própria ciência vive enredada em suas típicas ilusões teóricas, o que se verifica nas constantes revoluções científicas e suas mudanças de paradigmas: do geocentrismo ao heliocentrismo; da física clássica à física das partículas elementares, até chegar à física quântica e do caos etc. Que é o termo ‘átomo’ hoje em dia? Quase uma ilusão teórica, pois foi tão dividido por **aceleradores de partículas**¹, que nada sobrou daquela visão clássica influenciada por **Demócrito**² de uma unidade formada por prótons, elétrons e nêutrons.

Schopenhauer deixa claro que, pelo fato de os conceitos universais originarem-se do desprezo de determinações e, por conseguinte, “quanto mais universais mais vazios são”, a utilidade desse procedimento de universalização mostra-se mais rica no trabalho feito em cima do conhecimento já adquirido, na sistematização do mesmo em forma de ciência. Entretanto, novas intelecções fundamentais surgem constantemente do conhecimento intuitivo.

Visto que o **conteúdo e a extensão** de um conceito estão numa relação inversa, portanto quanto mais um conceito tem sobre si menos é nele pensado, segue-se daí, conforme o texto do filósofo, que os conceitos formam uma série hierárquica, desde os mais particulares até os mais universais. O conceito mais particular é já o **indivíduo**, portanto algo real; e entre os mais universais encontram-se, por exemplo, o **‘Ser’**, isto é, “o infinitivo da cópula”, da ligação entre sujeito e predicado (forma “S é P”: “o sol é amarelo”), que no fundo “nada é senão uma palavra”.

Com isso, deduza você: filosofias que se assentam em noções como o “Ser” ou “esquecimento do Ser” e semelhantes, pelo menos da perspectiva de Schopenhauer, tem grandes chances de serem vazias naquilo que tentam veicular.

“Sistemas filosóficos que se circunscrevem a tais conceitos muito gerais, sem descer até o que é real, são amontoados de palavras.” Ali toda abstração consiste em pensamento vazio, formado a partir de pensamentos prévios encontrados muitas vezes em outros livros; de modo que quanto mais avançamos menos conservamos. O mesmo valeria para filosofias que são obsedadas com o “Devir”. Em tudo isso serve o que disse Aristóteles: o “justo meio” é aconselhável também na expressão filosófica. Em todo momento a filosofia tem de remeter sua linguagem seja ao mundo da subjetividade, dado no tempo, seja à objetividade, dada no espaço-tempo e na causalidade.

Quando, por conseguinte, leio tais filosofemas modernos que se movimentam em sonoras abstrações exageradas, quase não consigo pensar mais nada ali, apesar de toda atenção; porque justamente não recebo estofos algum para pensar, mas tenho de operar com simples nozes ocas, que despertam uma sensação parecida à da tentativa de atirar um cor-

po bem leve para longe: força e empenho não faltam, mas o objeto não os absorve para assim produzir o outro instante do movimento. (SCHOPENHAUER, 1988, p. 76-77).

Uma crítica que vai a par do apontado papel secundário da razão. A razão produz conceitos e, se um sistema filosófico assenta-se na abstração conceitual a ponto de torná-la o fio condutor da sua visão de mundo, então em seus filosofemas tem-se uma inversão da ordem natural das coisas, e coloca-se o secundário, a abstração (razão), em primeiro lugar, desprezando-se a fonte do conhecimento, precisamente a ordem sensível, intuitiva das coisas.

Entretanto, a maior parte da história da filosofia ocidental é uma história de amor ao mundo inteligível, suprassensível, já detectado no mundo das Ideias de Platão, passando pela filosofia de cunho teológico cristão e seu mundo do além, que dominou a Idade Média e a chamada Escolástica, indo desembocar na aurora da filosofia moderna, no desprezo de Descartes pelo sensível que deve receber sua chancela e passaporte cognitivo da mente, da alma, da razão. A crítica à metafísica que confunde ‘conceito’, vindo da experiência, com ‘palavras’, que só têm sentido em seu uso ou jogos de linguagem, de fato já ganhara envergadura em Hume, e é brilhantemente refinada com Schopenhauer e Wittgenstein. No entanto, estes deixam espaço para o significativo do “indizível”, que é o místico e inefável que dá sentido ao mundo e ao dizível. Em Nietzsche essa postura de crítica à metafísica teve como consequência o decreto do fim da metafísica, publicado na conhecida e sonoramente propagada “morte de Deus”, a ponto de curiosamente Nietzsche dizer que temia não podermos nos desvencilhar de Deus porque ainda acreditamos na gramática.

A ligação necessária entre conceito e palavra para a transmissão de conhecimento é, diz Schopenhauer, no fundo, uma “ligação entre linguagem e razão”. Fundamenta-se no fato de que nossa consciência tem por forma o tempo. Noutros termos, na mente tudo se dá na sucessão, um momento após o outro. Os conceitos, por seu turno, nascidos da abstração, por serem universais e completamente diferentes de coisas singulares, têm, nesta sua característica, uma existência em certo sentido objetiva que, entretanto, não pertence à série temporal. Dessa maneira, para poderem entrar em

cena no tempo presente e imediato de uma consciência individual, ou seja, “para serem inseridos numa série temporal”, precisam como que adquirir a natureza de uma coisa singular, individual, e serem conectados a uma representação sensível e temporal: “esta é a PALAVRA” (SCHOPENHAUER, 1988, p. 78), que é

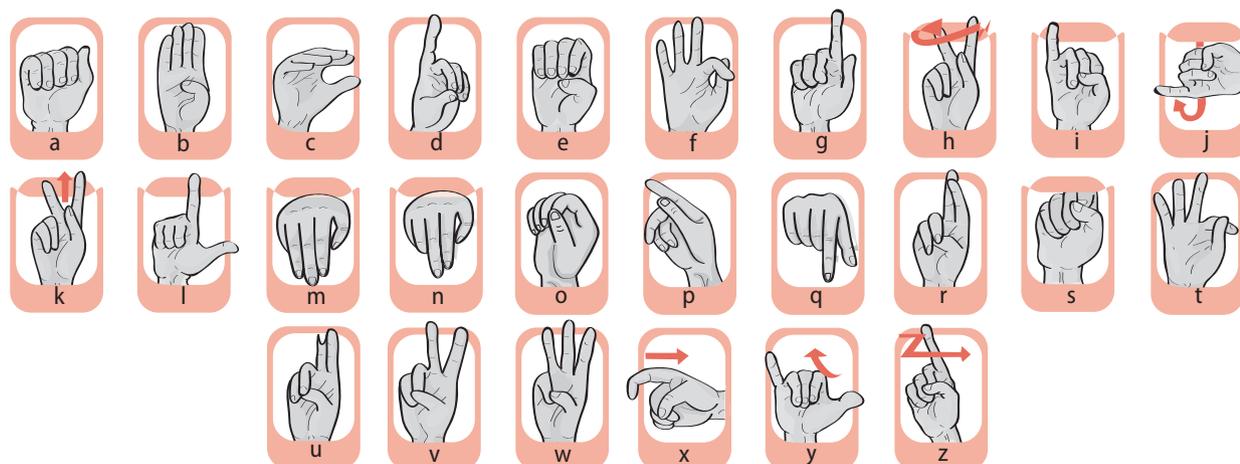
[...] o signo sensível do conceito e enquanto tal o meio necessário para o FIXAR, isto é, torná-lo presente à consciência ligada à forma temporal e assim estabelecer uma conexão entre a razão – cujos objetos são meros *Universalia* [universais] em geral que não conhecem lugar nem tempo – e a consciência sensível ligada ao tempo que, neste sentido, é meramente animal. (SCHOPENHAUER, 1988, p. 78).

Dessa maneira, a recordação e conservação dos conceitos são possíveis e colocadas à disposição em frases. Daí surgem juízos, conclusões, comparações, limitações, entre outras coisas, que de fato compõem as partes de um discurso prosaico ou científico, logicamente encadeado e com toda aquela pretensão que tem a linguagem de dizer o que é o mundo. Por vezes, há conceitos que ocupam a mente sem as suas respectivas palavras. É como se alguém, pense você, por vezes **soubesse** de algo mas **não soubesse dizê-lo**.

O quão a linguagem e a razão vão juntas, notamos nos **surdos**, na suposição de não aprenderem bem a forma da linguagem de sinais criada para eles, decerto terão enormes dificuldades em desenvolverem e transmitirem pensamentos complexos e, assim, denotariam uma razão falha. Felizmente hoje em dia a linguagem de sinais é bem aprendida para quem se interessar, como também é exigida em muitos fóruns de discussão.



Símbolo internacional da surdez.



Alfabeto manual para surdos.

“Palavra e linguagem são, portanto, o meio indispensável para o pensamento claro.” Todavia, como todo instrumento, como toda máquina, a linguagem, diz o autor, também limita e obstrui. Pois, a nuance infinita, plástica e modificável do pensamento, ela tem de fixar em formas rígidas, estáticas. Espécie de prisão do pensamento. Ou seja, quando dizemos algo, muito de profundo já se perdeu.

Como o sentido dos termos depende de seu uso e, assim, um conceito sempre está relacionado a uma forma de vida, a um dado jogo de linguagem, é comum que o sentido de um discurso seja imediatamente traduzido para cada forma de vida, porém não univocamente. O termo tem a sua forma de vida, o seu nascedouro e a sua significação originários, todavia é colorido diferentemente pelos ouvidos receptores. Assim, camadas de significação superpõem-se durante uma fala. Universos de vivências entram em cena, sem que com isso a comunicação se torne impossível, pois as formas de vida podem conviver nessas camadas de significação que têm em comum os termos e seus usos. Obviamente o perigo de mal-entendidos é grande, o que gera inclusive os discursos dogmáticos os quais esquecem que lidam com palavras e não com a verdade revelada. Essa confusão possível pode a qualquer momento ser **dirimida** com o esclarecimento dos sentidos dos termos, sem que com isso cheguemos à verdade revelada, pois as intuições, que dão origem à significação dos conceitos, podem ser ilusões.

Dirimida
Anulada, excluída.



Ora, justamente porque conceitos comunicam representações universais, é natural que, numa fala entre pessoas, aquilo que é narrado seja apreendido de maneira díspar pelo ouvinte. Um mesmo conceito ligado a uma palavra é ouvido, contudo o sentido atribuído a ele sofre modificações de vivências, pois cada um faz dele, conforme sua própria forma de vida, uma **imagem** diferente. Se alguém me fala: ‘ontem vi um cavalo em cima da calçada’, o que de fato entendo por isso? Como dito anteriormente, é permitido perguntar: Que tipo de cavalo estava em cima da calçada? De brinquedo, de corrida, exausto e que carregava peso numa carroça?... Daí, também, a explicação para as frequentes vezes em que uma história é recontada por diversas pessoas e, com isso, se modifica de tal modo que o último narrador conta algo quase por inteiro alheio à história inicial. **Talvez o melhor narrador de fatos co-**

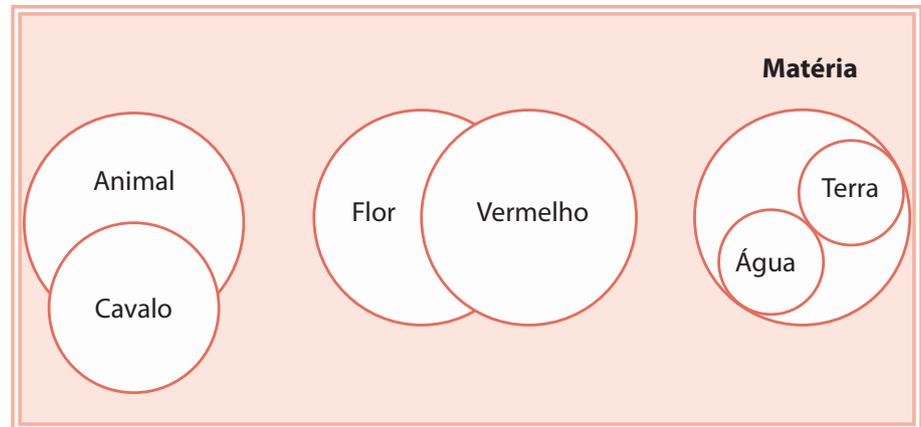
tidianos, e que terá sua história menos deturpada, seja, então (digamos, com Schopenhauer), aquele que menos use adjetivos e se limite a substantivos e verbos. Mesmo assim, cada substantivo é um conceito que será tornado imagem conforme a vivência de cada auditor.

2.4 FORMAÇÃO DE JUÍZOS E NOÇÃO DE VERDADE

Essa concepção de linguagem em Schopenhauer o conduz naturalmente a uma **teoria do juízo** - vale dizer, - proposições ou frases na forma sujeito-predicado, das quais normalmente as diferentes espécies de discurso são compostas. Mesmo a linguagem diária não escapa a essa forma básica de dizer o mundo e estabelecer uma comunicação e transmissão de conhecimento. Portanto, é uma teoria na qual a concepção de linguagem desemboca numa lógica mínima que explica a formação de juízos, para, ao fim, definir o que é a **verdade**.

O princípio de razão rege o mundo do conhecimento. Nada é sem uma razão pela qual é. Tal princípio também rege o processo do pensamento, ou da reflexão, abstraído das intuições. Se no mundo empírico, nas operações do entendimento, temos o princípio de razão do devir, no mundo da reflexão, das leis da razão, temos o princípio de razão de conhecer. O pensamento, realizado com conceitos fixados em palavras, não consiste, propriamente dizendo, só na presença destes na consciência, mas na ligação deles entre si, o que precisamente constitui os juízos, do tipo “o sol nascerá amanhã”, “o sol é amarelo”, “a língua portuguesa é falada no Brasil” etc.

Ora, a “relação de conceitos chama-se exatamente **JULGAR**”. Comparando os conceitos a esferas, Schopenhauer ilustra alguns casos, como aquele no qual uma esfera encerra totalmente outra dentro de si, ou duas esferas fazem uma interseção, ou são contidas por uma terceira sem a preencher. **Julgar é relacionar tais esferas.**



No caso de esferas completamente iguais, como a de “necessidade” e a de “seguir-se a partir de um fundamento suficiente”, elas se superpõem. Uma esfera também pode encerrar duas ou mais esferas que se excluem e, ao mesmo tempo, preenchem a esfera; basta imaginar uma esfera como as de ângulo ‘reto’, ‘obtusos’ e ‘agudo’. Todas compõem o conceito de ‘triângulo’, entretanto trata-se de três triângulos diferentes.

Ora, o princípio de razão de conhecer reza que, se uma combinação de esferas, ou seja, um juízo, deve expressar um **conhecimento**, então tem de necessariamente possuir um **fundamento** suficiente. Se o possui, é verdadeiro; do contrário é falso. “A verdade é, portanto, a referência de um juízo a algo diferente dele, que é denominado seu fundamento.”

O filósofo introduz, a partir daqui, uma interessante teoria perspectivista da verdade, circunscrita ao princípio de razão de conhecer, pois no caso do princípio de razão de devir, que rege nossa apreensão de imagens do mundo ou intuições empíricas, não cabe falar de verdade e de erro, mas de realidade e engano. Falar de verdade só faz sentido no domínio da razão, e o erro é o seu engano.

Desse perspectivismo da noção de verdade, Schopenhauer elenca quatro pontos de vista, quatro tipos possíveis de fundamentação dos juízos, quatro bases de um possível discurso aos quais corresponderiam quatro tipos de verdade. Traça, por assim dizer, uma geografia da verdade.

1. **Verdade lógica.** É quando um juízo tem por fundamento um outro juízo. Trata-se de uma verdade meramente formal. Aproxima-se daquilo que Hume denominou relação de ideias. As assim chamadas leis do pensamento, estabelecidas pela lógica clássica, são o melhor exemplo desse tipo de verdade: “um triângulo é um espaço limitado por três linhas” tem em última instância, por fundamento, o princípio de identidade, isto é, o pensamento expresso por este, de que uma coisa é ela mesma (e não outra): $a = a$; “corpo algum é sem extensão” tem por fundamento último o princípio de contradição, vale dizer, por definição um corpo inclui a sua extensão e seria contraditório definir um corpo como sem extensão; “todo juízo é ou verdadeiro ou não verdadeiro” tem por fundamento último o princípio do terceiro excluído, isto é, uma coisa ou é x ou é y e não há terceira possibilidade. E ainda, segundo o filósofo, “ninguém pode tomar algo como verdadeiro sem saber por que” tem por fundamento último o princípio de razão de conhecer. Assim, conclua-se, toda verdade é a referência de um juízo a algo exterior a ele, portanto não há uma verdade intrínseca a um juízo.
2. **Verdade empírica.** Quando uma intuição empírica, uma imagem real, é o fundamento último de um juízo, este possui verdade material, à medida que se refere imediatamente à experiência. Nesses moldes, temos aí uma verdade empírica. Um juízo possuir verdade material significa que seus conceitos estão unidos, separados, limitados entre si de tal maneira como o estão as representações intuitivas pelas quais o juízo é fundamentado. Reconhecer isso fica aos cuidados da faculdade de juízo, situada entre o entendimento e a razão. Dessa forma, a frase ou juízo com verdade empírica figura o mundo em seus termos exatamente como as coisas do mundo estão dispostas. O que nos faz lembrar de Wittgenstein, quando este defende uma linguagem isomórfica à realidade; noutros termos, com a sua teoria da afiguração indica que “as combinações de nomes” que constituem frases elementares “correspondem, quando essas frases são verdadeiras, diretamente a combinações de objetos da realidade”. (WITTGENSTEIN *apud* COSTA, 2002, p. 30).

3. **Verdade transcendental.** As formas puras a priori radicadas no entendimento (domínio do transcendental, do não empírico), espaço, tempo e causalidade que, como vimos, permitem as concretas intuições empíricas, por vezes são o fundamento formal e último de um juízo. O juízo é fundamentado por aquilo que fundamenta a própria experiência, o mundo real. Exemplos: “duas linhas retas paralelas vão ao infinito sem encerrar espaço algum” (espaço); “nada ocorre sem uma causa”- (causalidade); “ $3 \times 7 = 21$ ” (tempo). A matemática inteira é composta de juízos transcendentais, baseados, em última instância, na parte puramente primeira e puramente formal de todo conhecimento (espaço e tempo).
4. **Verdade metalógica.** Condições formais de todo o pensamento existentes na razão podem ser o fundamento último de um juízo. Schopenhauer denomina essa verdade de metalógica. Verdade metalógica, para ele, “há apenas quatro”, encontradas por indução e nomeadas “leis de todo o pensamento”:

- 4.1 “um sujeito é igual à soma de seus predicados, ou “ $a = a$ ”;
- 4.2 “a um sujeito não se pode ao mesmo tempo atribuir e negar um predicado, ou “ $a = - a = 0$ ”;
- 4.3 “de cada dois predicados contraditoriamente opostos um tem de caber a cada sujeito”;
- 4.4 “a verdade é a referência de um juízo a algo exterior a ele como seu fundamento suficiente.”

Em sua obra magna, *O mundo como vontade e como representação*, um quinto tipo de verdade, a **verdade filosófica**, entra em cena. Não é, como nas anteriores,

a referência de uma representação abstrata a uma outra representação, ou à forma necessária do representar intuitivo e abstrato, mas é a referência de um juízo à relação que uma representação intuitiva, o corpo, tem com algo que absolutamente não é representação, mas *toto genere* [em gênero inteiro] diferente dela, a saber: vontade.” (SCHOPENHAUER, 2005b, p. 160).

Mirando esse tipo de verdade, o autor desenvolve toda a sua metafísica da vontade, todo o seu misticismo e adentra no domínio do indizível, do “quê” das coisas por trás das verdades do mundo que aparece, por trás do “como” deste.

Essa é a geografia da verdade em Schopenhauer, o seu perspectivismo filosófico. Portanto, não há uma verdade absoluta, detectável de modo universal; antes, quando se pergunta sobre se um discurso é verdadeiro, deve-se perguntar *a partir de onde* ele é pronunciado?

Um consequência de vital importância de tudo isso é que, por exemplo, parâmetros da lógica ou da matemática, com o seu, por assim dizer, “exatismo”, não podem ser usados para julgar frases da filosofia e condenar esta como imprecisa ou sem significação, quando de algum modo ela refere sua linguagem ao mundo. A filosofia pretende lidar antes com verdades empíricas, mediante o isomorfismo entre a sua linguagem e o mundo. Por outro lado, a filosofia não tem de imitar a matemática ou a ciência, e tentar ser exata como estas, pois a sua perspectiva e cartografia de conhecimento é diferente. O mesmo vale para o rigor formal da lógica, típico das leis do pensamento, as quais, quando examinadas, geram verdades específicas de seu discurso, não aplicáveis à verdade filosófica.

Assim, as diferentes formas de linguagem têm de conviver, sem que uma tenha o direito divino à verdade e outra não. Numa palavra, o pensamento tem de ser tolerante linguisticamente e reconhecer diferentes modos de dizer o mundo.

LEITURAS RECOMENDADAS

BARBOZA, Jair. *Schopenhauer*. Rio de Janeiro: JZE, 2003.

MARCONDES, Danilo. *Textos básicos de linguagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução de Pedro Süssekind. Porto Alegre: LPM, 2005.

_____. *A arte de ter razão*. Tradução de Alexandre Krug. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

REFLITA SOBRE

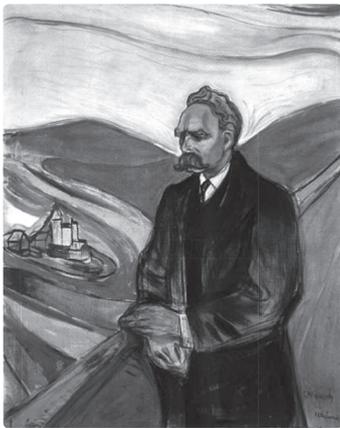
- princípio de razão e intuição do mundo em Schopenhauer;
- conceito, palavra e tempo;
- conceito, palavra e jogos de linguagem;
- a verdade e os domínios do saber em Schopenhauer.

CAPÍTULO 3

NIETZSCHE: LINGUAGEM E MORAL

Neste Capítulo, veremos com Nietzsche que, tentando fugir do tédio e da necessidade, o indivíduo aceitou a convivência social. Para que isso fosse levado a bom termo, nota o filósofo, alimentou-se o “impulso à verdade” em vista de se fixar leis e normas socialmente válidas. Inventaram-se designações uniformemente válidas para as coisas. Com isso “a legislação da linguagem fornece também as primeiras leis da verdade.” Todavia, verdades são metáforas que esquecemos que o são. Moralmente considerado, o mentiroso apenas desrespeita convenções sociais, pois a verdade não tem valor ontológico.

3.1 VERDADE E MENTIRA EM SENTIDO EXTRA-MORAL



Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900). Pintura de Edvard Munch, *Friedrich Nietzsche*, 1906, Óleo sobre tela.

Que Nietzsche seja um filósofo devedor do pensamento de Schopenhauer, já se comentou bastante, mas que ele, até por conta desta dívida, tem em Hume um fiador de muitas de suas reflexões, isto é algo pouco indicado. Em realidade, podemos traçar uma linha que vai desde o empirismo de Hume e sua crítica da linguagem metafísica, passando por Schopenhauer e indo parar em Nietzsche, a ponto deste decretar a morte da metafísica. Num escrito póstumo intitulado *Sobre verdade e mentira em sentido extra-moral*, de 1873, que aqui examinaremos, poderemos prosseguir sobre essa linha traçada.

O escrito começa retomando o tema do intelecto como “meio de ajuda” para a sobrevivência e conservação do ser humano. O intelecto, para o autor, desempenha a mesma função de ajudar em nossa sobrevivência que, por exemplo, o chifre do rinoceronte. Nesse sentido, tão logo o indivíduo almeja conservar-se em face dos outros, serve-se na sobrevivência de maneira bastante natural do intelecto como expediente de ajuda, sobretudo na “dissimulação” em meio à adversidade dos seus sócios de sociedade, a qual em última instância é um grande campo de batalha com suas regras, que cada um tem de observar.

Ora, foi para fugir do tédio e da necessidade, diz Nietzsche, que o indivíduo aceitou a convivência social. Foi feito um acordo de

paz para por fim àquilo que Hobbes chamou de “guerra de todos contra todos” no estado de natureza, que antecedeu a sociedade civil. Daí, nota o autor, seguiu-se o uso do “impulso à verdade”, em vista de fixar leis e normas socialmente válidas. Paralelamente a isso, inventou-se uma designação uniformemente válida para as coisas, que são ligadas entre si e classificadas, com o que “a legislação da linguagem fornece também as primeiras leis da verdade” (NIETZSCHE, 1999, p. 876). Entenda-se: a verdade, no seu nascedouro, é objeto de **um acordo sobre a significação**, que, assim, não é revelada pela natureza nem por uma divindade, no sentido bíblico de que “no princípio era o verbo”.

Mas, logo surgem dissimulações em face desse acordo sobre o verdadeiro e o falso. É o caso de um mentiroso, que foge das primeiras leis da verdade e usa uma designação acordada e tomada como válida não para indicar um estado real de coisas mas um estado falso, ou seja, ele pode usar certa palavra para fazer o considerado irreal parecer real. Declara, por exemplo, “eu sou rico”, faz as vezes de rico, dissimula, quando em realidade a acordada designação para seu estado seria “pobre”. E isso se dá em todos os casos da mentira. **Mentir não é propriamente não dizer a verdade, mas, antes, não empregar uma palavra conforme a sua regra aceita socialmente.** O mentiroso desrespeita as convenções fixadas, fazendo a substituição arbitrária de nomes ou até mesmo a sua inversão.

Nietzsche, portanto, faz um exame moral da noção de verdade e da linguagem que a veicula, explicitando assim o intento presente no título do texto, ou seja, verdade e mentira em sentido “**extra-moral**”. Se o mentiroso faz uso próprio e egoisticamente proveitoso da sua mentira, a sociedade não mais confia nele, e o exclui de certos círculos de convivência, retirando a credibilidade de sua fala. Ele teria de dizer a verdade acordada, pois ao fazer o contrário questiona a própria validade das regras de vida em comunidade.

Isto até lembra, por contraste, uma passagem clássica de Kant que, em sua obra *Fundamentação da metafísica dos costumes* (1784), ao definir uma ação moral, disse que esta, se for boa, tem de ser pautada pelo desinteresse pessoal, ou seja, por imperativo categórico: a pessoa deve agir de tal maneira que a **máxima de sua ação** se transforme por sua vontade numa lei universal. A sua

Extra-moral não quer dizer que o exame não seja moral, mas que ali o valor de um valor será questionado, neste caso o valor do termo ‘verdade’.



Immanuel Kant (1724-1804).
Fonte: <http://www.educamadrid.org/web/ies>.

faculdade de razão teria o poder de determinar por máxima o seu querer e assim conduzi-lo a uma ação que escolhe por fim a humanidade em si mesma. Nesse sentido, não pode em momento algum tomar a humanidade na pessoa de alguém como meio, não pode usá-la para seus fins e interesses privados. E um dos exemplos que o grande moralista dá é justamente o da mentira.

Se Nietzsche denuncia a arbitrariedade da convenção linguística e questiona o valor da verdade, o mesmo não encontramos na filosofia de Kant, que assim se move no terreno da civilização judaico-cristã do valor de verdade da palavra. Kant dá o exemplo de uma pessoa forçada pela necessidade a pedir dinheiro emprestado, porém sabendo que não poderá pagar; todavia, se mentir, não lhe emprestarão o dinheiro. Então, mente e pede dinheiro emprestado. Faz, por conseguinte, uma promessa que não poderá ser cumprida. Empenha a sua palavra, aceita a convenção social, mas apenas dissimula que está dizendo a verdade. Ora, diz Kant, o que se tem aí é puro amor a si mesmo, egoísmo. E pergunta: posso querer que a máxima dessa ação se transforme numa lei universal, isto é, que a ação seja impulsionada e verbalizada por um imperativo categórico? Obviamente que não, diz ele; isso seria uma lei que entraria em contradição consigo mesma ao pretender universalidade, validade geral.

Pois a universalidade de uma lei que permitisse a cada ser humano que acreditasse estar em necessidade prometer o que bem entendesse com a intenção de o não cumprir, tornaria impossível a própria promessa e o fim que com ela pudesse ter em vista, à medida que ninguém acreditaria no que lhe fosse prometido, mas rir-se-ia sobre tais exteriorizações como vãos fingimentos. (KANT, 1983, p. 53).

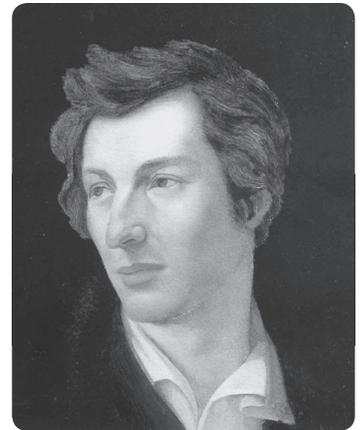
Para Nietzsche, em seu referido escrito, diferentemente de Kant, alguém evita mentir não porque a verdade é boa na sua pretensa validade universal, mas porque a mentira pode causar dano, pois trata-se, pensemos, de uma quebra de contrato da convenção social, ou da palavra empenhada, que tem de ser proveitosa para todas as partes. Na sociedade como um todo, parte do nosso egoísmo tem de ser deixado de lado em favor das benesses advindas da segurança proporcionada pelo agrupamento coletivo. Mas, **a pergunta fundamental feita por Nietzsche, que o leva a um outro**

caminho que o do texto kantiano, é sobre o estatuto das convenções linguísticas atrás das próprias máximas de ação. São tais convenções produtos do conhecimento, do senso de verdade e, assim, designações congruentes com as coisas? Noutros termos, “é a linguagem a expressão adequada de todas as realidades?”

Caso se pergunte sobre o que é uma palavra, a resposta deste autor é que ela não passa de cópia, no som, de um estímulo nervoso. Todavia, e agora retomando o seu mestre Schopenhauer, se daí conclui-se do estímulo nervoso a uma causa exterior ao indivíduo, isso já é o resultado de um falso uso do princípio de razão.

Se apenas a verdade tivesse conduzido à criação da linguagem, se o ponto de vista da certeza tivesse sido o único decisivo nas designações, como poderíamos chamar uma pedra “dura”, como se este predicado fosse familiar e não uma simples excitação subjetiva? **Portanto, Nietzsche retoma a colocação de Schopenhauer de que uma sensação não passa de um acontecimento subjetivo**, que nada diz de si e precisa, portanto, da intervenção do entendimento com suas formas *a priori* do espaço, do tempo e da causalidade para criar a intuição, com a qual depois a razão cria conceitos e, por fim, signos dos conceitos, as palavras, que nelas mesmas não são totalmente precisas em relação aos objetos designados.

A própria distinção das palavras em gêneros, tão diferentes de uma língua para outra, é uma partição arbitrária. Em alemão, ao contrário do português, pense você, o sol é um substantivo feminino, *die Sonne*, enquanto a lua é masculino, *der Mond*; uma árvore é masculino, *der Baum*; uma moça parece não ter sexo, pois é neutra, *das Mädchen* etc. Pergunte-se com Nietzsche: isso de fato corresponde fielmente à realidade? A própria variação de gênero testemunha a arbitrariedade **atávica** das palavras, por conseguinte, o perigo das frases e, num contexto moral, o perigo do partidarismo de valores envolvendo inconscientemente as máximas de ação formadas por palavras. Um perigo linguístico que levou Hume, a partir do exame epistemológico das questões de fato, a sugerir que jogássemos os livros de metafísica, que falam de verdades, no fogo. Todavia, lembremos a Hume que jogar livros no fogo é algo com o que não se brinca, pois, como disse o poeta **Heine**, “Onde se queimam livros, ao fim queimam-se também pessoas”.



Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856) foi um poeta alemão do período romântico. Fonte: http://2.bp.blogspot.com/_1pekJXC1pn4/T

Atávica

Culturalmente, usa-se esse termo para fazer referência à recuperação de atitudes ou tradições ancestrais que teriam permanecido latentes durante longo período. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Atavismo>

3.2 LINGUAGEM METAFÓRICA E VERDADE

Metáforas

Do grego μεταφορά, transporte, pelo latim metaphora. Segundo o Dicionário Porto da Língua Portuguesa, figura de linguagem com a qual a significação natural de uma palavra é transportada para outra em virtude de relação e semelhança, ou homologia; dá o exemplo de “fogo da paixão”, para referir-se a uma paixão intensa. Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, designa um objeto ou qualidade mediante uma palavra que naturalmente designa outro objeto ou qualidade; dá o exemplo “vontade de ferro”, para designar uma vontade forte como o ferro. Confunde-se, pois, com uma comparação, porém sem os conectivos comparativos “como”, “tal”, “assim como” etc., o que lhe confere mais força, quase que um estatuto ontológico, do ser mesmo daquilo que é designado.

Essa arbitrariedade de gênero está longe do cânone da certeza. “As diferentes línguas, colocadas uma ao lado da outra mostram que, em se tratando de palavras, nunca se trata de verdade, nunca se trata de uma expressão adequada: do contrário não haveria tantas línguas” (NIETZSCHE, 1999, p. 877). A inadequação das expressões faz as pessoas inconscientemente recorrerem a **metáforas**. Existe, para o autor, uma **primeira metáfora** quando um estímulo nervoso, provocado por dados sensoriais, é transferido numa imagem; e uma **segunda metáfora** quando essa imagem é imitada num som, exatamente a palavra.

Note que Nietzsche vai mostrando aquele distanciamento entre experiência e linguagem que, anteriormente, vimos em Hume e Schopenhauer. Aí todo cuidado é pouco, sobretudo porque o discurso das pessoas pretende dizer o que é verdade. Acreditamos saber algo quando falamos de árvores, cores, neve, flores, montanhas, enfim, a variedade de objetos diante de nós, quando em realidade temos apenas metáforas das coisas, que não correspondem a elas. Entre nós e as coisas há os sentidos com todas as ilusões possíveis, e há, acima de tudo, as convenções linguísticas. **Estímulo; depois imagem; depois som da palavra.** Quanto não é perdido nesse trajeto! Aqueles que teoricamente se ocupam com a verdade, como o investigador em geral e o filósofo, trabalham e edificam com termos que não brotam da índole das coisas.

Dizer o mundo por conceitos e suas palavras é, a partir de Hume, Schopenhauer e Nietzsche, como vimos, empobrecer o mundo. A reflexão apenas **reflete**: como a lua que reflete a luz do sol. Que diferença entre uma coisa e outra! - Nietzsche, aprofundando o seu mestre, detém-se no tema da formação dos conceitos. Cada palavra se torna conceito não como representante de vivências individualizadas, mas deve dar conta de inumeráveis casos, mais ou menos iguais, jamais iguais, logo, casos absolutamente desiguais: “todo conceito nasce da igualação de coisas não-iguais”. Uma folha não é igual a outra, de modo que o conceito de “folha” forma-se a partir do desprezo e esquecimento das diferenças in-

dividuais; e, assim, gera a representação de que existiria uma natureza da folha exterior à mente, conforme a qual todas as folhas seriam desenhadas, mensuradas, coloridas, pintadas etc. Tudo isso, ironiza, feito por mãos invisíveis, todavia incompetentes, pois nenhuma folha saiu igual ao seu original. **E, é justamente aqui que entra em cena uma reflexão moral, isto é, de questionamento do valor de um valor aceito, questionamento que no fundo é a base da sua investigação sobre a linguagem e a verdade.** Qualificamos, o autor prossegue, um ser humano de “honesto”, por exemplo, (para pegar o exemplo comum a Kant) que não mente. Se perguntarmos por que ele agiu “honestamente”, a resposta costumeira soa: devido à sua “honestidade” de caráter. Mas, então, a honestidade é o motivo de alguém ser honesto? Se é assim, é como responder que a natureza da folha é a causa das folhas. Mas, por aí apenas se empregam palavras quase sinônimas para dar conta de explicar uma ação ou um evento enigmáticos. Contudo, nada sabemos de uma qualidade essencial que se chamasse “honestidade”, mas sim de inumeráveis ações individuais que, pelo desprezo do desigual nelas, igualamos, e agora as nomeamos ações “honestas”, com o que, ao fim, formulamos algo essencial chamado “honestidade”. Conceitos, diz Nietzsche, são obtidos pelo desprezo “do que é individual e real”. Mas a natureza nela mesma não tem conceitos: nem da folha em si, nem do honesto em si etc.

A conclusão é a de que as verdades veiculadas pela linguagem, no intuito de dizer o que é o mundo, tanto em seu aspecto natural quanto moral, nada são senão um conjunto de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente aumentadas, transmitidas, embelezadas, e que, “após longo uso” de um povo, aparecem como fixas, canônicas. No fundo “as verdades são ilusões que esquecemos que o são”, são metáforas caídas em desuso, moedas que perderam sua cara e coroa e agora circulam como simples metal. (NIETZSCHE, 1999, p. 880).

Note como o filósofo aponta o verdadeiro labirinto que é a linguagem. Servimo-nos de metonímias, metáforas, antropomorfismos para pretensamente dizer a verdade eterna dos objetos do mundo. Mas, quão distante deles é essa teia de ilusões e mal-entendidos cristalizados em palavras!

Metonímias

Do grego, μετανομία, mudança de nome, emprego de um nome por outro, pelo latim metonymia. Figura de linguagem pela qual um nome é empregado no lugar de outro, confundindo-se com ele; porém, não se trata de relação comparativa como na metáfora. Assim, costumeiramente, confunde-se a marca de um produto com o próprio produto: em certos estados brasileiros a marca da água sanitária, por eficiente propaganda, confunde-se com o produto e, por exemplo, fala-se em comprar um litro de “cândida” (São Paulo) ou um litro de “q’boa” (Santa Catarina) em vez de um litro de água sanitária; ou, então, se confunde o continente com o conteúdo, como na frase “bebi um copo de água”, “bebi uma garrafa de vinho” etc.; ou ainda se toma a parte pelo todo: “De longe avistam-se as chaminés no céu cinza”, em que chaminés tomam o lugar de fábricas etc.

Antropomorfismos

De forma humana. Atribuir características humanas a deuses e à natureza em geral.

Um filósofo da linguagem, portanto, tem a tarefa de alertar para tais perigos dogmáticos, que é tomar amiúde a palavra e o que ela diz como de fato correspondentes a alguma coisa fixa e imutável. Algo que, também, vale para os diálogos costumeiros do dia-a-dia. Esse foi o grande drama e a pretensão da filosofia em geral, seja ela grega, medieval ou moderna. Daí Nietzsche sentenciar o fim da metafísica e, atento aos seus perigos, desenvolver um estilo aforismático de constante subversão dos termos empregados, continuamente questionando o valor deles. Trata-se de uma implícita crítica da linguagem.

Assim, ser verdadeiro é adequar-se às regras de uso das metáforas estabelecidas, isto é, “mentir conforme uma convenção fixada”, em estilo que une a todos. O ser humano, mediante séculos de hábito, mente inconscientemente da maneira descrita, e justamente por isso, por esse esquecimento do que é convencional, adquire um “sentimento de verdade”.

Esse sentimento de ter a obrigação de dizer que uma coisa é “vermelha”, outra coisa é “fria”, uma terceira é “quente”, é alimentado pelo impulso à verdade que cria a utilidade e a vantagem social da verdade, pois o mentiroso, a não ser que estejamos numa sociedade dominada pela malandragem (que passa a ser admirada e cantada), é um excluído de muitos círculos. E mesmo a malandragem, entre si, aprecia a palavra empenhada, já que seu lema é: você até pode agir de maneira malandra e mentirosa, mas não comigo; comigo, a verdade. O mesmo vale para a sociedade dos criminosos. De modo que não é exagerado o diagnóstico de Nietzsche do impulso humano à verdade, mas, verdade como convenção fixada, logo, uma mentira aceita; ao contrário da mentira do mentiroso, que não é aceita, visto que ele se desviou das regras que mantêm coeso um grupo.

Estoico

Relativo à doutrina filosófica fundada por Zenão de Cítio. Aqui, contudo, grosso modo, refere-se à característica de ser resignado, uma pessoa que se mantém firme diante das adversidades.

Como um ser “racional”, a ação do ser humano tem de orientar-se por conceitos e máximas. Não se deixará levar pelas impressões súbitas das intuições do presente, será frio, **estoico**, agirá, com Kant, por imperativo categórico. Seguindo Schopenhauer, Nietzsche dirá que o indivíduo universaliza todas as impressões em conceitos incolores, frios, para, desse modo, ser guiado em sua vida prática. Mas, como disse Hume, isso é um instinto que nos leva a

ver relações causais em tudo, em vista de permitir a sobrevivência num mundo tão multicolor e multifacetado, impossível de ser vivido se tudo fosse, a todo o momento, uma novidade. Mais do que vocação moral, Hume vê aqui necessidade natural para sobreviver num mundo adverso. O mesmo vale para a sociedade e as suas regras de conduta. **O hábito em ver regularidades, o que Nietzsche chama de impulso à verdade, é um instinto natural.**

O que diferencia o ser humano do animal é essa capacidade de dissolver uma imagem num conceito, de tornar “metáforas intuitivas” em esquemas. Constrói-se a partir desses esquemas uma ordem piramidal conforme castas e graus, um novo mundo de leis, privilégios, ordens e subordens, limites etc. Só que, e este é o problema, esse mundo abstrato agora confronta o intuitivo como algo “mais fixo”, “mais universal”, “mais conhecido”, “mais humano”, e, portanto, um mundo que regula atitudes. Sua frieza vai parar na lógica e na matemática, contrariamente ao mundo da intuição, em que cada uma é individual, viva, colorida.

Note, estamos implicitamente no contraste observado por Hume entre de um lado as impressões vivas dos sentidos, e de outro as cópias delas ou os pensamentos, que tanta repercussão terá na concepção de linguagem que nele encontramos. A linguagem, por mais que trabalhe com ideias complexas, aparentemente incomuns, tão-somente, repita-se, combina conceitos e palavras que em última instância têm sua origem na experiência. Por isso, observa agora Nietzsche, todo conceito é apenas o “resíduo de uma metáfora”, sendo que esta sequer dá conta da riqueza dos objetos individuais do mundo, que ela, em princípio, tenta apreender. Como os céus foram recortados por linhas matemáticas, e, dentro desses espaços determinados, deuses ganharam sua morada, assim também cada povo tem seu céu matematicamente recortado com constelações conceituais e deuses que ali residem.

O ser humano, nesse sentido, asserta o autor em sua obra aqui examinada, é como um arquiteto, que por meio de cada povo ergue uma catedral infinitamente complicada de conceitos, sobre um fundamento instável, e como sobre água a fluir.



Heráclito dizia que é impossível entrar duas vezes no mesmo rio, pois já somos outros, tanto quanto o rio mesmo. Fonte: <http://i122.photobucket.com/albums/o248/chalan2>

Bisão

Designação comum aos mamíferos artiodáctilos do gênero Bison, da família dos bóvidos, de grande porte, chifres curtos, corcunda no dorso e pelos longos na parte da frente do corpo. Fonte: Dicionário Aulete (2009)

No entanto, tudo não passa de convenção e definição que depois são esquecidas e tomadas como a coisa mesma. Contudo, se faço a definição de “mamífero”, e depois esclareço um camelo como mamífero, de fato uma verdade é trazida à luz, todavia de valor limitado, ou seja, é “absolutamente antropomórfica e não contém um ponto sequer que seria ‘verdadeiro em si’, real e universalmente”. Esse procedimento, digamos, é necessário, do contrário não sobrevivemos. O mundo precisa ser conectado em seus fenômenos, pois só assim temos uma natureza propriamente dita. Schopenhauer já observava que há uma gramática básica *a priori* no sujeito, que permite soletrar o mundo. No espaço, tempo e causalidade, construímos regularidade e atribuímos universalidade aos eventos. A radicalidade de Nietzsche está em insistir que o esquecimento desse mundo primitivo de metáforas significa a petrificação de uma massa de imagens, que antes fluíam, numa crosta de signos. Quer dizer, tem-se a crença tomada por verdade de que “este sol”, “esta janela”, “esta mesa” são objetos em si. Todavia, o ser humano esquece de si mesmo como sujeito artístico criador de tais objetos. Ora, esse esquecimento permite ao indivíduo acreditar que pisa *em solo firme e não no rio heraclitiano* do devir.

A linguagem permite fantasiosamente ao sujeito acreditar que os conceitos e as palavras designam entidades em si e, assim, teríamos nos conceitos os representantes legais das coisas. O conhecimento corresponderia àquilo veiculado por seus signos. A posse de tais signos seria a posse das coisas mesmas. Mas isso é justamente antropomorfismo. Parece até uma espécie de magia, como a do homem das cavernas que, ao pintar um **bisão** na parede dela, acreditava conservar (conforme determinadas interpretações) esses animais lá fora para abate e consumo; a sua imagem na caverna assegurava a posse deles. Semelhantemente, o mesmo se passa na relação do ser humano com a sua linguagem e o que esta designa do mundo. **Temos a verdade dos objetos e, assim, esquecemos que os objetos não são conceitos nem palavras, mas coisas demasiado ricas, vivas e livres que não podem ser encerradas no recorte abstrato das definições.**

As leis naturais elas mesmas não são conhecidas em si, diz o filósofo em seu texto, mas somente em suas relações com as outras

leis naturais. Ao fim todas são somas de relação. Na sua essência incompreensíveis, jamais exibem a essência dos objetos. O que nelas é efetivamente conhecido é aquilo que o sujeito já traz consigo, as formas puras da sensibilidade e que são a base do rigor da matemática: espaço (geometria) e tempo (aritmética).

Nietzsche retoma o fio da meada de sua argumentação, que denuncia o esquecimento do mundo primitivo das metáforas na fala e máximas do indivíduo, e diz que na construção dos conceitos trabalha em primeiro lugar a linguagem, e em tempos posteriores a ciência. Os primeiros filósofos da natureza, os assim chamados filósofos pré-platônicos (ou pré-socráticos), pense você, ainda não dispunham da geometria euclidiana para tentar apreender o que é o mundo, e trabalhavam predominantemente com a palavra, daí os poemas e fragmentos que nos restaram de sua filosofia, que investigavam a constituição da natureza. Dizer que o mundo, como fizeram, era constituído de quatro elementos - (terra, água, ar e fogo) foi uma tarefa linguístico-conceitual que se servia da língua materna para tentar indicar os elementos constitutivos do cosmo. Se bem que houve uma tentativa pitagórica de fazer esse trabalho de investigação servindo-se de números que corresponderiam à essência das coisas. Aplicar palavras e números ao mundo e procurar nele, nos termos de Descartes, uma “matemática universal”, é, sobretudo, a tarefa científica e obra dos tempos modernos. Ou seja, uma tentativa, lembremo-nos mais uma vez de Hume, de aplicar relações de ideias a questões de fato, com o intento de encontrar uma regularidade e universalidade, típicos das relações de ideias.

Assim como a abelha constrói células e ao mesmo tempo preenche as células com mel, assim também trabalha a ciência incessantemente com aqueles majestáticos columbários de conceito, os túmulos das intuições; constrói sempre novos andares mais elevados, apóia, purifica, renova as antigas células e está antes de tudo empenhada em preencher aquela bizarra edificação de amontoados e em ordenar o mundo empírico inteiro, vale dizer, o mundo antropomórfico. (NIETZSCHE, 1999, p. 886).

Conceitos como “túmulos de intuições”. Notamos aqui, em poéticas palavras, o alerta sobre a perda de riqueza na transformação das intuições em conceitos, das impressões em pensamentos. A associação de pensamentos que daí resulta apenas distancia ain-

da mais o indivíduo da natureza. Isso deságua numa insolúvel inadequação entre linguagem e mundo. Uma inadequação que, em última instância, levará em Nietzsche à sentença da *morte de Deus*, isto é, o fim de toda metafísica.



O grito, de Edvard Munch, 1893.

Deus está morto! Deus permanece morto! E quem o matou fomos nós! Como haveremos de nos consolar, nós os algozes dos algozes? O que o mundo possuiu, até agora, de mais sagrado e mais poderoso sucumbiu exangue aos golpes das nossas lâminas.

Quem nos limpará desse sangue? Qual a água que nos lavarás? Que solenidades de desagravo, que jogos sagrados haveremos de inventar? A grandiosidade deste ato não será demasiada para nós? Não teremos de nos tornar nós próprios deuses, para parecermos apenas dignos dele? Nunca existiu ato mais grandioso, e, quem quer que nasça depois de nós, passará a fazer parte, mercê deste ato, de uma história superior a toda a história até hoje!
(NIETZSCHE, 2009)

LEITURAS RECOMENDADAS

GIACÓIA, Osvaldo Jr. *Nietzsche e para além de bem e mal*. Rio de Janeiro: JZE, 2005.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche, filósofo da suspeita*. São Paulo: Casa da Palavra, 2010.

MOURA, Carlos A. R. de. *Nietzsche: civilização e cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. Tradução de Fernando Barros. São Paulo: Hedra, 2007

REFLITA SOBRE

- palavra e imagem, em Schopenhauer e Nietzsche;
- conceitos e intuições, em Schopenhauer e Nietzsche;
- metáforas, metonímias e verdade, em Nietzsche;
- o significado de uma abordagem moral da linguagem.

CAPÍTULO 4

FREGE: SENTIDO E REFERÊNCIA

Neste Capítulo, você irá refletir sobre as noções-chave de Frege (um dos principais representantes da filosofia da linguagem contemporânea), notadamente: sentido, referência, representação, valor de verdade.

4.1 SENTIDO E REFERÊNCIA

Um artigo publicado em 1896 por *Frege* marca a sua grande contribuição à filosofia da linguagem contemporânea como disciplina filosófica propriamente dita. É intitulado *Sobre o sentido e a referência*. Ali encontramos a famosa distinção entre sentido, referência e representação.

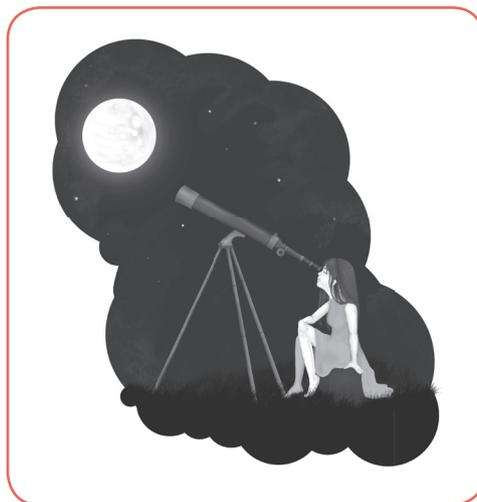
A referência de um nome próprio é o próprio objeto que por seu intermédio designamos; a representação que dele temos é inteiramente subjetiva; entre uma e outra está o sentido que, na verdade, não é tão subjetivo quanto a representação, mas que também não é o próprio objeto. (FREGE *apud* MARCONDES, 2010, p. 86).

Entenda-se o dito acima pelo seguinte exemplo dado por Frege em seu supramencionado artigo, objeto doravante de nossa análise: **a lua é observada através do telescópio**. O que temos ali afinal?



Friedrich Ludwig Gottlob
Frege (1848-1925).

Fonte: <http://www.denstoredanske.dk/@api/deki/files/9932/=323441.501.jpg>



Observação da lua com um telescópio. Fonte: Ilustração – LANTEC/CED/UFSC

Temos de fato a lua. Mas *o que é esta lua?* Ali na observação há um olho que vê, há instrumentos que o auxiliam, há a luz emitida pela lua (que por sinal é luz refletida), há uma imagem, há a palavra que a designa, há o possível som dessa palavra. Quanta coisa!

Mas, Frege tenta resolver essa confusão, tenta nos tirar desse labirinto. Ora, o objeto de observação nele mesmo, a lua, é a **referência** (*Bedeutung*, significação); por sua vez, a imagem real desse objeto projetada na lente do telescópio é o seu **sentido** (*Sinn*); já a imagem real na retina do observador é a sua **representação** (*Vorstellung*, intuição).

A imagem na lente do telescópio, isto é, o sentido, é objetiva e pode ser apreendida por diversos observadores. “Ela poderia ser disposta de tal forma que vários observadores poderiam utilizá-la simultaneamente”. Como de fato o fazem hoje em dia, quando imagens de observatórios astronômicos são jogadas na internet, em tempo real, e astrônomos de diversas partes do mundo têm acesso a tais imagens telescópicas, dependentes em formato e qualidade dos seus softwares e computadores utilizados. Ademais, cada observador tem a sua imagem retiniana, a sua representação.

Em realidade, o pano de fundo para essa definição foi uma polêmica matemática da época de Frege em torno do sinal de igualdade “=”. Quando considero uma equação do tipo “ $4 \times 2 = 11 - 3$ ”, obtenho “8”; todavia esse oito, como podemos aqui notar, é expresso com signos diferentes. Ora, se vejo diferentes notações de um mesmo número, o que me levaria a pensar que “ 4×2 ” e “ $11 - 3$ ” conteriam algo em igual número e magnitude? Sobretudo porque não são uma única e mesma coisa, isto é, tem signos diferentes? (cf. Frege, Gottlob, *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em: <http://www.iep.utm.edu/>). Provavelmente não haveria identidade na equação. Então oito não é oito? Estranho.

Frege tenta resolver o problema e defende que ali o sinal “=” é de fato uma identidade, ou seja, nas expressões numéricas acima se tem o mesmo número 8. E isso vale de modo geral para todas as expressões, diferentes que sejam, com o mesmo valor de verdade. Há uma interessante passagem do artigo *Sobre o sentido e a referência* que nos ajuda nessa compreensão. Por nome próprio

.....
 Não esqueçamos que o nosso discurso, como observou Nietzsche, é cheio de metonímias, metáforas, antropomorfismos.

o autor entende “qualquer designação que desempenhe o papel de um nome próprio” (FREGE, 2009, p. 137), de maneira que “várias palavras ou sinais” também desempenham este papel. Noutros termos, **uma expressão é aqui compreensível como nome próprio**. Dessa perspectiva, o autor observa que há muitas expressões que têm sentido, porém não têm referência. Para o planeta Vênus há duas expressões diferentes que indicam o mesmo planeta em diferentes momentos de aparição: “estrela matutina” e “estrela vespertina”. Obviamente que se trata do mesmo planeta, de um mesmo objeto, contudo o sentido das frases em que ele é mencionado é diferente. Assim, temos **sentidos diferentes** para uma **mesma referência**. De fato, é o mesmo astro que é considerado uma estrela da manhã ou da tarde. Sentido que “não é tão subjetivo” quanto a representação, mas também “não é o próprio objeto”. **O sentido é o pensamento ali presente**. “Entendo por pensamento não o ato subjetivo de pensar, mas seu conteúdo objetivo, que pode ser propriedade comum de muitos”. (FREGE, 2009, p. 137).

Portanto, a uma referência, como o planeta Vênus ou a lua, não deve pertencer somente uma possibilidade de frase ou sinal. Ademais, “o mesmo sentido tem expressões diferentes em diferentes linguagens, ou até mesmo na mesma linguagem” (FREGE, 2009, p. 137).

Em toda essa discussão importa o valor de verdade das expressões, pois, para o autor, o pensamento perde valor para nós “tão logo reconhecemos que a referência de uma de suas partes está faltando.” (FREGE, 2009, p. 137). Para cada discurso exigimos o seu objeto; o pensamento tem de ir até este, para não ser falso. O pensamento nele mesmo não é suficiente, ou, como diria Kant, pensamentos sem intuições (que em Kant têm realidade empírica) são vazios, como seria o caso do discurso metafísico dogmático. Exige-se sempre o valor de verdade de um pensamento.

Para Frege, ao ouvir um poema épico, interessa-nos apenas o seu sentido, as imagens e sentimentos que esse sentido evoca. “A questão da verdade nos faria abandonar o encanto estético por uma atitude de investigação científica” (FREGE, 2009, p. 138). Mas, será que a experiência estética não designa, também, objetos reais? Veremos nos dois últimos Capítulos que a resposta pode ser afirmativa. Mas, em Frege, a arte não veicula valor de verdade, ou seja,

é “totalmente irrelevante” se em Homero o nome Ulisses tem ou não referência, “contanto que aceitemos o poema como uma obra de arte”. (FREGE, 2009, p. 138).

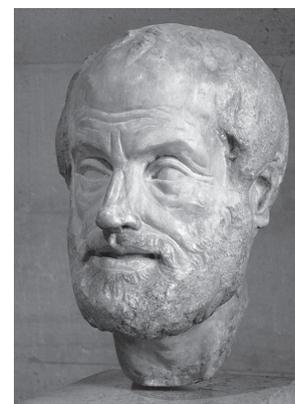
Arte e verdade, para o autor, parecem excludentes. Uma posição que lembra o antigo preconceito de Platão em *A República*, que levou o filósofo grego a expulsar os artistas das palavras de seu estado ideal, pois eles lidam apenas com imitações, simulacros, mentiras; a verdade sendo reservada à ciência matemática. Conclui Frege: “É, pois, a busca da verdade, onde quer que seja, o que nos dirige do sentido para a referência.” (FREGE, 2009, p. 138).

Se o valor de verdade é a referência de um nome próprio ou de uma sentença, isso significa que esse valor tem de permanecer inalterado se uma parte da sentença for substituída por uma expressão que tenha a mesma referência.

4.2 EXAME DE CASOS

Para explicitar ainda melhor o anteriormente dito, há uma nota de rodapé de Frege ao seu artigo que é exemplar (FREGE *apud* MARCONDES, 2010, p. 84). Tomemos o nome próprio *Aristóteles*. Opiniões quanto ao sentido desse nome próprio podem decerto variar: ele é o “discípulo de Platão” ou “o mestre de Alexandre Magno”: temos aqui, explica Frege, dois sentidos para uma mesma referência histórica, atestada pelos textos que escreveu. “Enquanto a referência for a mesma, tais variações de sentido podem ser toleradas, ainda que elas devam ser evitadas na estrutura teórica de uma ciência demonstrativa, e não devem ter lugar numa linguagem perfeita” (FREGE, 2009, p. 138). Na sentença assertiva “Ulisses profundamente adormecido foi desembarcado em Ítaca”, temos de fato uma frase com sentido, mas é duvidoso que a sentença inteira tenha uma referência.

Talvez possa ser assegurado que uma expressão gramaticalmente bem construída, e que desempenhe o papel de um nome próprio, sempre tenha um sentido. Mas com isto não se quer dizer que ao sentido corresponda sempre uma referência. As palavras ‘o corpo celeste mais distante da terra’ têm um sentido, mas é muito duvidoso que também tenham uma referência. (FREGE *apud* MARCONDES, 2010, p. 84).



Aristóteles (384 a. C. – 322 a. C.). Imagem do Busto de Aristóteles no Museu do Louvre (em Paris).

Portanto, será a conclusão de Frege: o fato de entendermos o sentido de uma expressão gramaticalmente bem construída não quer dizer que a sua referência seja apreendida. Isso é aplicável, pode-se pensar, a todas as passagens fantasiosas, como na frase sobre Ulisses anteriormente escrita.

Mas o que nos garante a existência de uma referência? Não muito. Nesse ponto o autor é diplomático ao dizer que podemos naturalmente “ser enganados ao pressupor uma referência”. Contudo, prossegue, ao falarmos ou pensarmos, sempre pressupomos uma referência, “mesmo que tenhamos de acrescentar a ressalva: caso tal referência exista” (FREGE, 2009, p. 138).

4.3 A REPRESENTAÇÃO

No que tange à representação (*Vorstellung*), termo tão caro à tradição filosófica ocidental, especialmente na Alemanha, já que é aquilo que mais próximo está dos objetos, da objetividade, da realidade efetiva, Frege assegura que, se de um lado a referência de um sinal ou termo é um objeto percebido pelos sentidos – que na filosofia clássica (a referência) é a representação –, por outro lado a “minha representação” é uma “imagem interna, emersa das lembranças de impressões sensíveis passadas e das atividades, internas e externas, que realizei” (FREGE *apud* MARCONDES, 2010, p. 85). Se o pensamento é objetivo, a representação, ao contrário, é pessoal e subjetiva e não é relevante para o sentido de uma expressão (o pensamento) e a sua referência (o objeto), que são entidades logicamente objetivas, nada pessoais.

Resta saber em que medida de fato conseguimos separar o objeto da representação, já que a própria percepção, objetiva ou não, é marcada por inúmeros matizes subjetivos que confundem representação e objeto. De fato, foi justamente isso que Schopenhauer, a partir de Hume, e Nietzsche disseram ao seu modo. **Em Schopenhauer a representação é uma atividade cerebral, subjetiva, todavia equivale aos objetos concretos, formados cerebralmente a partir de dados sensoriais, que neles mesmos não passam de um evento subcutâneo. Tudo o que é real passa por essa atividade subjetiva.** O que é objetivo depende do que é subjetivo. E a lógica

lida apenas com o aspecto formal do pensamento, nada tem a ver com o mundo. Nietzsche, no texto que examinamos acima, ainda acrescenta que o objetivo são figuras de linguagem, aos cuidados do “impulso à formação de metáforas”, que é um “impulso fundamental” do ser humano. Frege apresenta-se, então, mais otimista em relação a um acordo sobre o que é objetivo e, portanto, sobre a significação de uma frase. Frege de fato aparta-se daquela concepção mais cética de linguagem, que traçamos a partir de Hume.

Em Frege, a representação, ao contrário da referência, está amíúde saturada de emoções. Num mesmo indivíduo nem sempre a mesma representação está associada a um mesmo sentido. Há variedades de representações associadas ao mesmo sentido. “Um pintor, um cavaleiro e um zoólogo provavelmente associarão representações muito diferentes ao nome *Bucephalus*”. (FREGE *apud* MARCONDES, 2010, p. 85). *Bucephalus*, diz-se, foi o cavalo de Alexandre Magno. Com isso a representação “difere essencialmente do sentido de um sinal” (FREGE *apud* MARCONDES, 2010, p. 85). Todavia, vimos, Nietzsche alertava que uma palavra traduz sonoramente uma imagem, que antes traduz um estímulo nervoso, ou seja, esse corte epistêmico entre representação e significação seria impossível. Em Schopenhauer, qualquer ato mental perceptivo já envolve uma representação, e o conceito, no seu uso, é representação de representação, é um pensamento, uma reflexão, uma abstração formada a partir de representações empíricas. A verdade depende de recortes epistêmicos, um deles sendo a realidade efetiva, com suas verdades empíricas, outro são as leis da lógica e da linguagem etc.

Portanto, em Schopenhauer e Nietzsche, não há uma diferença essencial - ao contrário de Frege - entre representação e referência, entre representação e significação.

Mas, diz Frege, pensamentos são algo com sentido transmitido de geração a geração: “pois dificilmente se poderá negar que a humanidade possui um tesouro comum de pensamentos, que é transmitido de uma geração para outra.” Donde ser desaconselhável, observa, “designar algo tão fundamentalmente diferente” com o termo representação. (FREGE *apud* MARCONDES, 2010, p. 85)

LEITURAS RECOMENDADAS

COSTA, Cláudio. *Filosofia da linguagem*. Rio de Janeiro: JZE.

FREGE, Gottlob. Sobre o sentido e a referência. Tradução de Paulo Alcoforado. In: Marcondes, Danilo. *Textos básicos de linguagem*. Rio de Janeiro: JZE, 2010.

_____. *Lógica e filosofia da linguagem*. Tradução Paulo Alcoforado. São Paulo: Edusp, 2009.

REFLITA SOBRE

- representação, em Frege;
- sentido e referência;
- a partir da criação de expressões possuidoras e não possuidoras de referência.

CAPÍTULO 5

LINGUAGEM MUSICAL

Neste Capítulo, examinaremos a possibilidade do conceito de linguagem ser aplicado à música. Assim como se podem ler palavras num livro e a partir delas cria-se um mundo, assim, também a partir de um pentagrama ou pauta musical, onde estão escritas as notas, cria-se um mundo de imagens, com significação. Música como linguagem do sentimento.

5.1 ESCRITA MUSICAL

Poderia não haver mundo, mas haveria música.
Schopenhauer

Sem música a vida seria um erro.
Nietzsche



Codex Chigi, manuscrito musical do século XVI.

Vimos antes o problema recorrente da inadequação entre linguagem e mundo, bem como a tentativa fregeana de o solucionar, pelo menos no que se referia a nomes próprios. Mudando agora de registro: será que a expressão artística poderia constituir-se num tipo de linguagem, de dizer, que mostraria ao seu modo o que é o mundo? Qual a diferença entre linguagem e expressão?

Na figura ao lado temos um exemplo de escrita musical. No assim chamado pentagrama, ou pauta musical, escreve-se a clave de uma nota, ou seja, um signo facilmente identificável que definirá a sequência e a altura das demais notas. Na primeira notação da imagem ao lado temos a clave de sol, desenhada com uma espécie de “G” estilizado, que determina a posição

da nota “sol” e das demais: sol, lá, si, dó, ré, mi, fá, sol. Observe-se a posição dos dois últimos “sol”, anotados em alturas diferentes. O músico lê tais notas e as repercute em seu instrumento, tendo ao fim a sonoridade de uma música, a sua significação amparada em sentimentos que despertam. Inclusive a velocidade de execução de uma música pode ser indicada com tipos de movimento. Na música clássica encontramos o *grave* para o andamento mais lento de todos; o *adagio* para um movimento moderadamente lento; o *allegro* para um movimento veloz e ligeiro; o *presto* para um andamento bem rápido, dentre outros. Por vezes, combinam-se movimentos, como em *allegro ma non troppo* (alegre mas nem tanto) etc. E tudo isso escrito no pentagrama para depois ser lido e transformado em som musical, tal qual o compositor o concebeu.

5.2 LINGUAGEM, MÚSICA E NEGAÇÃO DO SENSÍVEL

Kierkegaard na sua obra *Entweder-Oder*, de 1843, escreve uma interessante parte intitulada “música e linguagem”, para assumir, talvez um pouco caprichosa e provocativamente, que gostaria (como filósofo, diga-se, que também pode ser um artista da palavra tanto quanto o poeta e o romancista) de ultrapassar o domínio da linguagem, das suas fronteiras e descobrir – a música!

Pense você que na música, costumeiramente, a língua falada e os sons vão de mãos dadas. Letra e som se harmonizam na canção popular, na ópera etc. Os grandes poetas são todos músicos com suas poesias rimadas e ritmadas, e grandes músicos são poetas em suas letras e libretos de óperas. Kierkegaard, nesse sentido, tem razão ao colocar a linguagem e a música bem próximas uma ao lado da outra em sua reflexão.

Na linguagem, como a entendemos usualmente, diz o autor no texto supracitado, o que é sensível como meio de expressão torna-se simples instrumento. O som sensível da palavra torna-se instrumento porque **na linguagem o sensível é constantemente negado em favor do que é espiritual**. Entenda-se: tão-logo ouvimos, associamos um sentido ao que foi ouvido e assim o compreendemos,

Há tradução alemã acessível
pelo link: www.textlog.de



Soren Aabye Kierkegaard
(1813-1855). Fonte: <http://upload.wikimedia.org/>



Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1755-1854).
 Fonte: <http://upload.wikimedia.org/>

desvencilhando-nos do meramente sensível que toca os nervos auditivos. Inteligimos o som. Uma posição semelhante encontramos em Schelling, para quem o sensível é aquilo que está para além do sensível (o suprassensível), ou seja, o sensível e o suprassensível são uma única e mesma coisa na linguagem, visto que “o mais palpável se torna signo para o mais espiritual.” As vogais são como que o “sopro imediato do espírito”, enquanto as consoantes são “o corpo da linguagem”. Nesse sentido, quanto mais vogais há numa língua, “tanto mais animada” a mesma é, e, ao contrário, quanto mais exagera nas consoantes de suas palavras, “tanto mais desprovida de alma”. (SCHELLING, 2001, p. 141).

Já nas outras artes, segundo Kierkegaard, o sensível como meio de expressão é percebido e desse modo não é negado, mas positivamente afirmado, logo, reconhecido pelo olhar ou, pensemos, como no caso da escultura, ao mesmo tempo sentido pelo tato. Na escultura percebemos o seu mármore, tocamo-lo; na pintura vemos as suas cores combinarem-se. De modo que nessas formas de arte o que é sensível tem de ser constantemente observado, sentido sensorialmente, apreciado, sustentando, de maneira que temos ligada a nós a própria existência do objeto esteticamente fruído. Dentro dessa perspectiva, tenha você em mente, é que certos pintores são elogiados pelo seu colorido, ou certos escultores pelas formas perfeitas que imprimiram ao mármore etc. Kierkegaard arremata que “na escultura, arquitetura, pintura, a Ideia está ligada ao meio.”

Estranhamente, a natureza nela mesma seria muda para esse autor. Se nela há som, se nela há fala, é apenas em sentido figurado. A natureza seria muda como é a escultura, a pintura, a arquitetura. Dizer que a natureza fala é como dizer que alguém que não dispõe da fala, fala.

O autor, em seu, por assim dizer, purismo linguístico, nega até mesmo à língua de sinais o estatuto de linguagem. Portanto, note-se, ele apega-se ainda à tradição do logos ocidental, que confunde razão, palavra e linguagem.

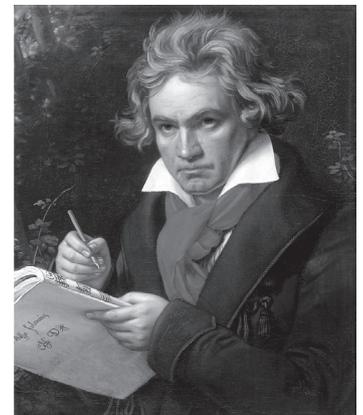
E prossegue: suponha-se que uma pessoa se ponha a falar e ouvíssemos a batida da sua língua, então esse seria um **mal** falar; se numa fala alguém ouve as vibrações do ar em vez das palavras, esse

é um **mal** ouvir; se alguém lê um livro através da observação de cada letra isolada, esse é um **mal** ler. Daí a conclusão do pensador: **o sensível tem de ser negado para ter-se uma linguagem como meio perfeito de expressão.** E isso se dá tanto na linguagem corrente quanto na música. Em ambas o sensível é negado em favor do espiritual. O som que entra pelo ouvido é meio para o espiritual na música. Criamos, pode-se dizer, um mundo de espíritos vivos com os sons. “A linguagem dirige-se ao ouvido. Nenhum outro médium faz isso.” A audição é, por sua vez, o “mais” espiritual dos sentidos da espécie. Constata-se isso na leitura de uma poesia, na audição de uma peça de teatro, na audição de um sermão etc. Daí, diz Kierkegaard, a analogia justificada da música, e não das outras artes, como a linguagem. Não que na natureza exterior não se encontre coisas e animais que emitem séries de sons ritmados que chegam ao ouvido; mas se trata, diz o texto, de um ouvir que não é puro. Diferentemente, a audição na linguagem e na música é a do sensível negado, coisa que não ocorre com aquelas séries de sons, pelo que, nesse sentido, a natureza é declarada muda.

No tempo, pensemos, a linguagem tem o seu elemento próprio. Basta pensar num diálogo que flui como flui uma série numérica. Ora, a música também flui igualmente no tempo, e isso negaria (nos termos de Kierkegaard) o estritamente sensível nela. Ademais, no tempo ela é executada e apreciada.

Todavia, e quando uma partitura ou letra é lida, trata-se aí de música em sentido impróprio, ou ela só é música quando executada? Lembremo-nos de que **Beethoven** compôs parte de sua obra quando já era surdo e recorria por vezes à vibração do piano, às ondas sonoras, portanto ao sensível para sentir os sons. De forma que nem sempre o sensível precisa ser negado, na música, penso, para que esta seja arte dos sons. De fato, o som vibra, espalha ondas que podemos sentir, que automaticamente movem o corpo e o fazem dançar naturalmente, como se o sensível bruto ali fizesse parte da música mesma, que não seria só espiritual.

Todavia, Kierkegaard, como vimos, tem especial apreço pela palavra na música, pois em toda parte ambas fazem fronteira. Na poesia rimada, na prosa, na letra mesma de uma ópera etc. Eis por que ele não gosta de música demasiado sublime, isto é, sem pala-



Ludwig van Beethoven (1770-1827). Retrato de Beethoven pintado por Joseph Karl Stieler, em 1820.

vras. Curiosamente, e nisso o autor tem razão, o vaso comunicante entre música e linguagem alimenta-se de figuras de estilo extraídas da música: como quando se fala cotidianamente de harmonia, de tom, para expressar algo indeterminado, ainda obscuro, mais pressentido que conhecido.

5.3 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E LINGUAGEM

Em Kant, na sua obra *Crítica da faculdade de Juízo* (1790), encontramos a possibilidade de compreender a arte como linguagem num sentido bem amplo, e não só linguagem próxima da música, já que para ele a experiência estética é um acontecimento subjetivo que exige universalização e concordância, pois na base dela encontra-se um substrato universal de poderes ou faculdades de conhecimento que é comum a todo sujeito que declara algo “belo” ou “sublime”. Esse substrato, sentido pela harmonia das faculdades de conhecimento, que são as mesmas empregadas nos juízos da ciência, é o que há de último na natureza humana e no mundo. Quando essa experiência é sentida, logo a queremos verbalizar, o que transcorre na forma de um *juízo estético*. Neste as faculdades de conhecimento entram em “jogo” para gerar um *juízo reflexionante*, isto é, uma reflexão ou conhecimento em geral. É diferente de um *juízo determinante*, ou seja, aquele no qual, dado o caso, eu o subsumo a um conceito universal, que já possuo, caracterizando o caso.

Todos nós de alguma maneira emitimos no dia-a-dia, sem o perceber e para o bem ou para o mal – pois, por vezes o conceito é um pré-conceito – tais formas de juízo. Quando vamos a um médico decerto vamos nos deparar com um profissional que, ao dizer o que temos, serve-se de um juízo determinante: dados os sintomas, a partir deles procura-se caracterizar a doença, por meio de conhecimento prévio que delas se possui e que é aplicável como regra ao caso. O juízo determinante do médico é um juízo de conhecimento, que exige bastante sensibilidade, pois do contrário, por exemplo, o remédio receitado erroneamente pode levar a óbito. No juízo estético – seja ele de gosto, de beleza sobre a natureza ou sobre uma obra de arte, ou de sublimidade sobre a grandeza e o poder da natureza em seus fenômenos avassaladores – o que

temos diante de nós é um caso para o qual ainda não temos conceitos e, assim, procuramos o universal sob o qual subsumi-lo; porém, nunca o encontramos, apenas refletimos, reflexionamos. Se o encontrássemos ele passaria a ser juízo determinante.

Ou seja, na base de todo juízo determinante deve ter estado no início um juízo reflexionante. Por isso começar a aprender é uma tarefa lúdica, envolta num prazer semelhante ao estético. No começo de um aprendizado tudo é novidade e até mesmo belo. Todavia, com o tempo, se adquirimos o conceito do objeto, ele muitas vezes perde o seu encanto. É o caso do botânico que estuda as flores e as árvores. Com o tempo, o juízo que tem delas não é propriamente o estético, de um contemplador, mas o determinante, de um cientista. Isso se passa em tudo aquilo que com o tempo perde o seu encanto, a sua ingenuidade cognitiva. Um botânico quer antes saber como os vegetais se reproduzem, como se mantêm, quais os meios para isso, como circula a seiva em seu interior, entre outros aspectos.

Todas as vezes que dizemos “isto é belo”, observa Kant, não temos um conceito universal do objeto mas apenas a mera forma dele apreendida pela mente. Esta forma desperta um sentimento aprazível que nos leva à predicação de beleza. Segue-se daí que o fundamento do juízo de gosto sobre o belo, ou do juízo de sublimidade sobre a grandeza e o poder da natureza, têm um fundamento meramente subjetivo. Portanto, a estética de Kant não é ontológica, não assume que a sociedade do bom gosto estético tenha condições de dizer algo sobre o ser das coisas belas e sublimes.

Kant, em realidade, investiga um problema de linguagem, ou seja, o que se passa no julgamento do sujeito quando ele formula o juízo “isto é belo”, “isto é sublime”? Interessa ao filósofo o que está por trás dessa declaração, que leva o contemplador a predicar algo e, no fundo, exigir que todos deem assentimento a declarações desse tipo.

A estética, assim, insere-se numa ordem de discurso transcendental, afastando-se tanto da psicologia empírica que procura as determinações objetivas do objeto – como ordem, simetria, dimensão –, quanto da ontologia que procura responder o que é um

objeto de experiência estética.

Para melhor entendermos a *Crítica da faculdade de juízo*, na qual a teoria predicativa do belo e do sublime kantiana é exposta, temos de passar em revista sua grade de faculdades de conhecimento.

Há três grandes poderes mentais:

- 1) *Faculdade de conhecimento;*
- 2) *Sentimento de prazer e desprazer;*
- 3) *Faculdade de desejar.*

A eles correspondem, por ordem, três poderes cognitivos:

- 1) *Entendimento;*
- 2) *Faculdade de juízo;*
- 3) *Razão.*

O campo de atuação desses poderes mentais e cognitivos é, respectivamente:

- 1) *Natureza;*
- 2) *Arte;*
- 3) *Liberdade (ética).*

Tem-se aí o campo transcendental, *a priori*, que mapeia a possibilidade de investigação sobre a natureza, a arte, a moralidade. Também, poderia ali ser vista, como gostam alguns comentadores, uma **semântica transcendental**, que permite níveis de discurso sobre o mundo.

Ora, o quadro acima serve para visualizarmos que a experiência estética (2) faz a intermediação entre o reino da natureza (1), onde tudo acontece de maneira rigorosamente determinada e necessária, o objeto da ciência, e o reino da liberdade (3), das ações humanas, o objeto da ética. **Portanto, a experiência estética tem um papel unificador entre dois domínios irreduzíveis um ao outro.**

Ao contrário dos outros domínios, o dos juízos estéticos é totalmente **desinteressado**. Quem julga algo belo não se vincula ao objeto, não tem interesse nele, como no caso de eu dizer por metoní-

mia “este copo de vinho é bom”, ou julgar moralmente “esta pessoa é boa” porque age de boa vontade em favor de outrem sem pensar em si mesma. Nesses dois casos o indivíduo participa da sensação agradável do vinho, ou interessa-se pela consequência social da ação. Têm-se aí juízos, no primeiro caso feitos a partir das sensações dos sentidos que me agradam patologicamente, no segundo a partir do conceito do que seria agir bem. Ao contrário, no juízo de gosto, tem-se um jogo de faculdades, notadamente entre imaginação e entendimento, as quais fazem de conta que vão conhecer o objeto mas ficam só nessa brincadeira, de forma que quem julga **nunca** tem um conceito sobre a coisa ou estabelece uma ligação pessoal com ela. No juízo de gosto desinteressado, na vivência da beleza, **a mera representação da forma do objeto é acompanhada de satisfação pura**. Nesse julgamento a representação dá início ao jogo de faculdades, que, se for prazeroso, me leva a declarar “isto é belo”.

Portanto, no que expus acima, você terá notado como a arte pode ser sim uma forma de linguagem, e até em sentido bastante estrito, se dermos crédito à associação que Kant faz entre experiência estética e juízo (predicação de objetos contemplados). **Interessa-nos, por conseguinte, observar que o juízo estético sempre procura uma verbalização. Ele pede diálogo e ouvintes. Com isso se abre um horizonte para que o belo e o sublime na arte e na natureza seja um momento de sociabilidade, de convite à interlocução.** Mesmo porque está ali em jogo um domínio universal de experiências possíveis. Não à toa Schiller extrairá daí a tese de uma educação estética da humanidade.

Com isso podemos admitir a tese de que em Kant a arte tem a sua linguagem específica quando traduzida em juízo estético. Descortina-se, de um lado, uma filosofia da arte, de outro uma crítica de arte, que procuram, ambas, verbalizar o que foi exposto, procurando revelar em palavras o que, exceção feita da poesia e da literatura, ou da música cantada, não se serve de palavras. Por conseguinte, o conceito de linguagem, quando acoplado ao de expressão, pode, pelas artes, privilegiadamente ser estendido e sair das redes puramente lógico-gramaticais do discurso. Não à toa Wittgenstein, no terreno da música, serve-se da imagem de um **gramofone** para compreender a relação entre a figuração possibilitada pela linguagem e os ca-



“O disco gramofônico, o pensamento musical, a escrita musical, as ondas sonoras, todos mantêm entre si a mesma relação interna afiguradora que existe entre a linguagem e o mundo”. (WITTGENSTEIN, 1999, p. 108; pequena alteração da trad.: substituímos “ideia musical” por “pensamento musical”, pois no original alemão lê-se *musikalische Gedanke*.)
Fonte: <http://www.museudacomunicacao.com>

sons do mundo. O filósofo fala ainda de uma “linguagem das notas” musicais. Quer dizer, a linguagem projeta imagens, afigura-as de tal forma que isso corresponde à estrutura real das coisas, assim como uma gravação é realmente a projeção dos sons ali reproduzidos.

Por conseguinte, o mais interessante para se concluir da leitura da obra de Kant, penso, é que se trata, na experiência estética, de uma verbalização a partir de um sentimento provocado pela mera representação do objeto, um sentimento obscuro de que ali há algo de essencial não pertencente ao mundo empírico e que subjaz, no entanto, a ele.

De fato, o que está na base de todo juízo de gosto é o substrato suprassensível da natureza e da humanidade, do qual, porém, não se tem um conceito definido, apenas o seu sentimento. Por isso, traduza-se, há discussões estéticas acaloradas sobre se uma coisa é bela ou não; e no entanto, apesar de pressentirmos em muitos casos que não teremos aceitação em nossas declarações, ainda assim, convictos, exigimos concordância em torno de nossos juízos estéticos, e aqueles que não concordam caem na suspeita de não terem gosto. Essa contradição é para Kant explicável: na base de tais juízos está o sentimento do suprassensível, um conceito que é e permanece **indeterminado**, já que a finitude humana não tem ferramentas para apreender cognitivamente o que é o infinito. No entanto, a presença deste se faz viva em toda experiência do belo, em toda experiência do sublime, na sua indeterminabilidade conceitual que seja, e justamente por isso há discussão. Mas, se os participantes desta são pacíficos, há ao mesmo tempo a promoção da sociabilidade pelo diálogo. Temos, portanto, no juízo de gosto kantiano um momento pré-reflexivo do conhecimento e da sociabilidade.

Se, de um lado, a ciência lida com o reino da natureza e com os juízos determinantes de conhecimento, de outro, a experiência estética aponta o momento que antecede o próprio conhecimento e a universalidade aceita que está na base da ciência. É que a mera representação prazerosa de um objeto, que é a universalidade da constituição mental de faculdades do sujeito cognoscente postas em jogo, em brincadeira, em estado lúdico, permite que todos

possam em princípio julgar igualmente e emitir um juízo aceitável sobre o objeto dito belo. Algo que igualmente ocorre no juízo de sublimidade acerca da grandiosidade ou da potência da natureza: no primeiro caso tendo-se o sublime matemático, no segundo o sublime dinâmico; grandes construções, como catedrais, a imensidão do mar, o céu estrelado, podem despertar prazer no seu contraste com nossa pequenez, e aí se observa o sublime matemático; o mar agitado, vulcões em erupção, tempestades, tsunamis, desde que estejamos em segurança, podem despertar prazer pelo contraste com a nossa impotência física, e risco de morte, e nesse caso observa-se o sublime dinâmico. Em todos os casos elevamo-nos por sobre a nossa pequenez ou por sobre a nossa impotência e dizemos com satisfação “isto é sublime”. Um juízo de sublimidade também é estético e, mais radicalmente que o juízo de gosto, remete-nos a um sentimento do infinito. Por isso Kant diz que o sublime é uma “exposição negativa” do infinito. Essa verbalização mais uma vez nos liga a uma universalidade que, ela mesma, não é determinável. Todavia, faz-se presente, indubitável.

Desse modo, em síntese, podemos concluir que tanto o juízo de gosto quanto o juízo de sublimidade criam uma esfera linguística de comunicação que fomenta o senso comum estético. Esses juízos descortinam a possibilidade de uma pedagogia estética, que de fato educaria a humanidade, promoveria a cultura, visto que a cultura permite que apreciemos fenômenos sublimes: uma coisa é eu, vindo da cidade, procurar um lugar seguro e apreciar uma montanha de neve, outra é o camponês que ali mora e já sofreu com as avalanches que soterram cidades inteiras. Contudo, bem informado, eu aprecio a montanha, procuro situações de risco e observo em segurança a montanha e a avalanche mesma, coisa que para o aldeão é amiúde sinal de loucura. O mesmo aplica-se à formação cultural que permite pessoas saltarem de montanhas com seus para-quedas. São aventuras sublimes proporcionadas por cálculos dos limites de segurança, pela confiabilidade do material empregado, pelo conhecimento da velocidade dos ventos etc., em suma, conhecimentos adquiridos pelo acúmulo de cultura. Portanto, o juízo de gosto fomenta a cultura, é por ela intensificado, embora ele, nele mesmo, seja transcendental, ou seja, não

há fórmula para ele, não é um conceito, mas um juízo meramente reflexionante, um conhecimento em geral.

5.4 MÚSICA, LINGUAGEM DO SENTIMENTO

Esse percurso feito por Kant mostra a conexão entre linguagem e arte, e permite que retomemos Schopenhauer no âmbito da reflexão das relações entre arte e linguagem; só que agora, em consonância com Kierkegaard, para examinar a linguagem musical.

Os sons também dizem de maneira própria, e muito bem, tornados música ou não, o que é o mundo. A música é definida por Schopenhauer, em sua obra principal *O mundo como vontade e como representação* (1818), como “**linguagem do sentimento**”. O que o filósofo diz por meio de palavras, a música diz por sons, com uma gramática rigorosa, com suas regras e usos possíveis. Basta pensar na harmonia, na melodia, no ritmo. É assim quando se pensa no caráter temporal, aritmético da expressividade musical. É assim, acrescente-se, quando se pensa que o médium dela é o mesmo da linguagem racional, o **ouvido e a voz**. Contudo, o íntimo da arte dos sons nada tem a ver com a razão, embora sirva-se de elementos da razão, as palavras quando são cantadas, ou das implícitas regras harmônicas, melódicas e rítmicas expostas em partituras, - matematizáveis quando expostas na partitura.

Já Schelling havia chamado à atenção, em sua obra *Filosofia da arte* (1802), para o fato de que essa gramática musical está intimamente vinculada à natureza. A natureza, com isso, apresenta-se numa linguagem em que, de um lado o sentimento no instante da inspiração, e de outro a razão na hora da composição conseguem traduzir numa música a ser executada algo que é a própria natureza a revelar-se, fazendo da música uma arte, nos termos de Schopenhauer, “excelsa”.

Nesse sentido, Schelling aponta em sua obra que o ritmo, para ele o elemento central da música – “o ritmo é a música na música” – **encontra-se em praticamente toda a natureza**. De fato ele tem razão. Há o ritmo do coração em suas batidas regulares ou em sua “arritmia”, termo sintomático usado pelos cardiologis-

tas para designar a perda do ritmo normal de suas batidas; há o ritmo das ondas do mar; do pulmão (respiração, expiração); do trotar de um cavalo; das estações do ano que vão e vêm em intervalos regulares; entre outros. Percebe-se dessa forma uma perfeita lógica de movimentos que retornam em intervalos regulares. Ademais, o som encontra-se em tudo, até mesmo no silêncio. Se duvidamos disso, basta isolarmo-nos num quarto à prova de ruídos e decerto ouviremos a sinfonia rítmica de nosso corpo e do espaço em redor. É instigante o ensaio de Sloterdijk *Wo sind wir, wenn wir Musik hören?* (Onde estamos, quando ouvimos música?). A filosofia ocidental, diz o filósofo, é marcada por uma “ontologia ocular”. Noutros termos, é dominada pelo império (ou ditadura, como notamos em nossos dias algemados à publicidade) do olhar. O que não é novidade, já que historicamente os filósofos sempre valorizaram a visão como o sentido superior. Isso se encontrava na doutrina das Ideias de Platão, na qual um prisioneiro sai da caverna onde esteve toda a sua vida acorrentado e vai para o mundo exterior, na abertura superior da caverna, ver a luz, os objetos que aí se encontram, ou seja, consegue **ver** a verdade. Hoje, por conta dessa sobrevalorização do olhar, temos uma inflação de mídias de imagem, para o que a internet levou a coisa ao seu paroxismo, o qual não se sabe onde vai parar: talvez numa cegueira causada pelo excesso do que é visto, como no caso de fitarmos diretamente a luz do sol. De fato, há um preconceito espreado na filosofia e nas sociedades ocidentais em favor do olho, às custas do ouvido. **Mas, não é o ouvido justamente o órgão da linguagem, pela qual o ser humano se define como racional e primariamente se comunica, a começar pelo seu aprendizado via pais e escolas? Não ficam alegres os pais quando ouvem a primeira palavra pronunciada pela criança? Por que esse orgulho inflado da visão?**

Em realidade, escreve Sloterdijk, quem vê distancia-se de algum modo do objeto visto. Pensemos: certas pessoas com a vista cansada têm de afastar o texto dos olhos para conseguir lê-lo. Isso é emblemático do que diz o autor. A filosofia ocidental marcada pelo olhar, pois, é uma espécie de distanciamento da natureza e não de mergulho em seu imo. Um panorama é tanto mais apreciado quando estamos no cimo de uma montanha, **longe** do que é visto.

Só assim temos o seu todo, que esconde os detalhes da correnteza dos regatos, que esconde a forma das folhas, a textura das pedras, os tipos de animais que ali vivem... Ao contrário, a audição, seja de um som, de uma palavra, de uma música, de um grito, aproxima-nos do objeto e de algum modo permite-nos compreendê-lo intimamente. Interiorizamos de maneira imediata o que nos é transmitido e o traduzimos em imagem e sentido. O sujeito que vê, diz Sloterdijk, posiciona-se na fronteira do mundo; o que ouve o interioriza (SLOTERDIJK, 2007, p. 66).

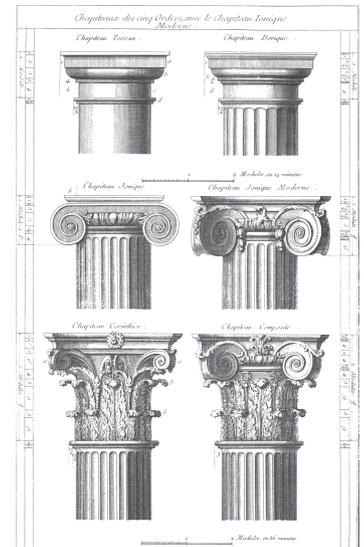
Portanto, toda audição é um momento de intimidade com as coisas e o mundo, ao ponto de excessivos ruídos nos incomodarem, devido à excessiva proximidade de objetos diversos, mesmo se suas fontes são espacialmente distantes.

Caso pensemos no paradigma moderno da filosofia, o “eu penso, logo existo” de Descartes, o pensamento puro é colocado como ponto inaugural de todo o conhecimento. A verdade do pensamento puro, racional, antecede qualquer forma de outra verdade, mesmo a da extensão, a do corpo, e até mesmo, cartesianamente falando, a de Deus. Trata-se de um pensamento racional anterior ao mundo, que é colocado entre parênteses. Com isso, em Descartes, apercebo-me de um eu puro, sem conteúdo de objetos. Porém, observa Sloterdijk provocativamente, vir a si mesmo como substância pensante **depende da audição**. Lembremo-nos de que no silêncio mesmo há sons, como o do corpo. Assim, só se pode estar certo de um eu, de um pensamento puro, porque antes alguém ouve a si. Assim, o “eu penso, eu existo” das *Meditações metafísicas* de Descartes depende de um “eu ouço algo em mim”, que fala de mim e de outros (SLOTERDIJK, 2007, p. 67). Se isso for notado, modifica-se o sentido da racionalidade predominante no Ocidente, do eu puro que antecede a linguagem. O soar mínimo interno da voz do pensamento, se ouvido, torna-se o fundamental do pensamento e do seu veículo linguístico. Estabelece-se assim na filosofia uma viragem cognitiva em favor do ouvido. Mas isso já estava de algum modo em Schelling, e depois, mais contundentemente, em Schopenhauer.

Voltando ao ritmo. A percepção deste extrai ordem do aparentemente caótico. Diz Schelling:

O sentimento, por exemplo, que no todo uma peça musical desperta, é um sentimento inteiramente homogêneo, de uma só espécie; é, por exemplo, alegre ou triste, só que esse sentimento, que por si seria inteiramente homogêneo, ganha variação e diversidade por meio das divisões rítmicas. O ritmo faz parte dos mistérios mais notáveis da natureza e da arte, e nenhuma invenção dos seres humanos parece ter sido mais imediatamente inspirada pela própria natureza do que esta. (SCHELLING, 2001, p. 151)

“Divisões rítmicas”, regularidade dos sons que retornam “no mesmo tempo”, e, dessa forma, constituem um “período”. Ora, é justamente o órgão da linguagem racional, o ouvido, que capta automaticamente isso, não a visão (exceção feita ao ritmo percebido em construções arquitetônicas regulares, como a explícita na **ordem grega**, percebida pela visão). Daí, infira você, nasce algo comum com a linguagem: **frases musicais**, semelhantes a frases do discurso. Ademais, retenha-se, o ritmo é precisamente um elemento comum tanto à música quanto à poesia. Uma poesia rimada, metrificada, possui um movimento e ritmo que a tornam música. Grandes poetas, como **Gonçalves Dias** e **Vinícius de Moraes**, que se serviram da forma *soneto*, tinham consciência plena disso e elevaram a sua arte das palavras à condição mesma de música. Portanto, há algo na arte dos sons que a irmana com a arte das palavras, de modo que aqui temos um tipo de linguagem plena de sentido, embora, para alguns, talvez falte o referente. Será? Ou seria o referente da arte a ideia mesma que ali se exprime? Lembremos que em Schopenhauer (Capítulo 2 deste Livro) a verdade de um discurso depende do ponto de vista do qual ele é feito, de modo que não se pode invocar a lógica, nem a ciência, por exemplo, para julgar a arte, e vice-versa. A verdade está ligada a regiões do discurso, a tipos de linguagem. E, nesse caso, poesia e música têm o seu referente no conteúdo artístico ali exprimido. Ritmo da música, ritmo da rima, mas também palavra da música (em especial a de ópera), palavra da poesia; palavra que nela mesma é um som constituído de ritmo interno, pelas sílabas.



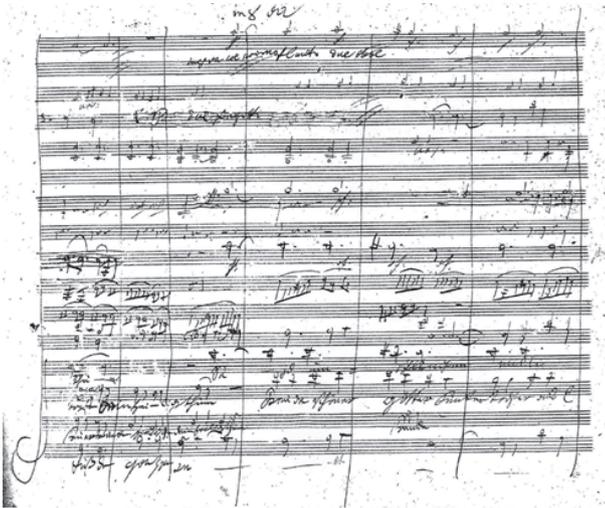
Representação das três ordens arquitetônicas grega, dórica, jônica e coríntia, respectivamente. Fonte: <http://upload.wikimedia.org>



Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) Fonte: <http://upload.wikimedia.org/>



Vinícius de Moraes (1913-1980). Fonte: <http://upload.wikimedia.org>



Página manuscrita do quarto movimento. A Nona Sinfonia é uma das obras mais conhecidas do repertório ocidental, considerada tanto ícone quanto predecessora da música romântica, e uma das grandes obras-primas de Beethoven. A nona sinfonia de Beethoven incorpora parte do poema An die Freude (“À Alegria”), uma ode escrita por Friedrich Schiller, com o texto cantado por solistas e um coro em seu último movimento. Foi o primeiro exemplo de um compositor importante que tenha se utilizado da voz humana com o mesmo destaque que os instrumentos, numa sinfonia, criando assim uma obra de grande alcance, que deu o tom para a forma sinfônica que viria a ser adotada pelos compositores românticos. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/>

De fato, ouça a letra da **nona sinfonia** de Beethoven, o seu final cantado por um coro, ou as histórias operísticas de Wagner; ou, ouça a musicalidade, o ritmo deste poema clássico de Gonçalves Dias, *Canção do exílio*, 1843 (Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Can%C3%A7%C3%A3o_do_ex%C3%ADlio), para perceber o parentesco de primeiro grau entre linguagem poética e musical.

CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá;
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

O ritmo é realçado nas rimas, sobretudo entre os **advérbios** “cá” e “lá” no final das estrofes e o substantivo “Sabiá”; e nos **pronomes possessivos** iniciais das estrofes, exceção da última, que opta pela rima inicial da preposição “sem”. Ou seja, rima que confere ritmo no começo, no meio e no fim de cada estrofe, e desse modo canta (o poema se chama “canção” do exílio) o sentimento de nostalgia pela terra amada.

Essa musicalidade foi depois parar na canção popular brasileira, em especial na **bossa nova**, que recebeu consciente ou inconscientemente toda essa musicalidade natural de Gonçalves Dias, sobrepondo a ela a instrumentação da voz e do violão, ou seja, ritmo dentro do ritmo. Fora isso, a música popular brasileira tem especial apreço por narrar, por contar histórias, de modo que se tem em muitos de seus casos a junção entre a natural musicalidade da palavra, a musicalidade instrumental e a aspiração a referir o sentido narrativo do cantado (história coesa com começo, meio e fim). O ritmo de fato atribui significação ao dito. Daí Schelling dizer em sua obra supracitada que o ritmo transforma uma “sucessão insignificante” numa “sucessão significativa”. E Schopenhauer, por sua vez, diz que o nosso modo de representação está essencialmente ligado ao tempo, como forma da subjetividade, e com isso na poesia “adquirimos a peculiaridade de sempre seguir intimamente, e por assim dizer concordando com cada som que se repete em intervalos regulares” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 203) Assim, ritmo e rima tornam-se sinônimos e um laço que cativa a atenção. Daí nasce, diz o autor, uma “concordância cega” no que é apresentado, a qual transmite ao auditor e leitor o pleno sentido do que é apresentado.

Se a linguagem cotidiana tenta dizer a experiência e o mundo com suas palavras e frases, implicitamente almejando sentido e referência, o mesmo se dá com as frases musicais. Pitágoras, em sua filosofia, identificava as coisas com os números. Surgiu disso a percepção de uma ordem numérica inerente ao som, de onde nasce uma analogia entre duas séries, a do som e a do número (WISNIK, 2009, p. 99-110). Som e número irmanam-se. Desse modo, o som musical expressa relações numéricas presentes no mundo mesmo, pois para os pitagóricos os números definem a essência dos objetos, estabelecendo-se inclusive uma analogia entre



Foto de João Gilberto, principal expoente da Bossa Nova e criador do ritmo. A bossa nova é um movimento da música popular brasileira surgido no final da década de 1950 na capital fluminense. De início, o termo era apenas relativo a um novo modo de cantar e tocar samba naquela época. Anos depois, Bossa Nova tornar-se-ia um dos gêneros musicais brasileiros mais conhecidos em todo o mundo, especialmente associado a João Gilberto, Vinicius de Moraes, Antonio Carlos Jobim e Luiz Bonfá.
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Bossa_nova

o som e a terra que pisamos, entre o som e os astros celestes que contemplamos. Os astros são musicais em seu movimento sideral. Matemática, música e astronomia juntam-se para ouvir a sinfonia das esferas celestes. Harmonia de estrelas e planetas, dispostos em escalas, “que é um dos sentidos dados na Grécia ao termo ‘harmonia.’ (WISNIK, 2009, p. 99).

A ordenação progressiva que se percebe na seriação interna ao som, em que certas qualidades melódicas se revelam regidas por quantidades numéricas, integra uma cadeia maior de similitudes que liga a terra e o céu e onde, num eco micro e macrocósmico, os astros tocam música. (WISNIK, 2009, p. 99).

Na mesma chave do pitagorismo, Schelling diz que a música traz à intuição, à visão, por meio de ritmo e harmonia, “a forma dos movimentos dos corpos celestes”. Com o que, para o filósofo, num mote que depois reaparecerá em Kierkegaard, a música é em realidade “a arte que mais se desfaz do corpóreo”, já que representa o movimento ele mesmo, “puro, como tal, separado do corpo, e conduzido por asas invisíveis, quase espirituais.”

5.5 MÚSICA E PALAVRA

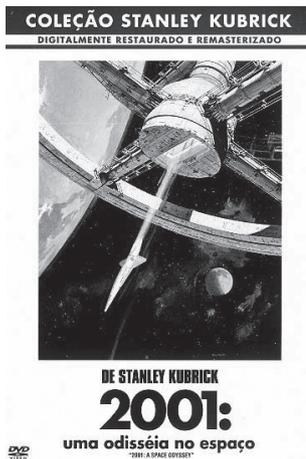
Apesar de notar o papel da palavra, da poesia na música e, assim, a proximidade natural entre as duas artes, Schopenhauer alerta para o fato de que é um erro que a palavra assuma o papel principal na música: **o som puro é mais originário e a palavra deve ser subordinada a ele.** A música é a linguagem mais universal de todas e traduz melhor o mundo em sons que as palavras mesmas. Em realidade, a palavra, o som desta, refere um conceito. Este, por sua vez, refere um conjunto de coisas que perdem a sua singularidade. Já a música antecede o próprio conceito, como *universalia ante rem*, universal antes da coisa, sendo o conceito uma *universalia post rem*, universal depois da coisa, e o objeto uma *universalia in re*, universal na coisa. A linguagem que exprime a experiência, a da ciência, tenta dizer o que a música, como linguagem do sentimento, diz diretamente de modo compreensível ao ouvinte. Por isso, para o filósofo, **uma explicação correta da música seria a verdadeira filosofia;** seria um acesso àquele momento originário

do juízo de gosto e de sublimidade kantianos que dizem numa frase algo que está na base da natureza e da humanidade como o mais fundamental dela. Todavia, em Kant mesmo, o juízo não passa de um sintoma, não é a coisa mesma. Quando o pronuncio, o referente do pronunciado já se perdeu. Daí o caráter sempre secundário da linguagem falada, ao contrário do sentimento. Daí esse hiato, que por vezes angustia, entre a palavra e o que é narrado. Angústia típica desse ser dúplice, o ser humano, mistura de razão e sentimento ao mesmo tempo.

Em Schopenhauer, a música é literalmente definida como linguagem do sentimento. Ela exprime emoções, mas como se estas fossem entes abstratos. Não lida com “esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranquilidade de ânimo, mas eles MESMOS, isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Júbilo, o Regozijo, a Tranquilidade de Ânimo, em certa medida *in abstracto*...” (SCHOPENHAUER, 2005b, p. 343).

A fantasia é estimulada pelos sons e, com ela, o auditor constrói um mundo de imagens. Trata-se de um processo parecido com o da linguagem lida ou falada, pois, ao lermos ou ouvirmos as palavras, imediatamente traduzimos certos conceitos em imagens. Isso é, sobretudo, explícito quando alguém nos narra uma aventura, um caso, uma viagem, entre outros.

Na música a fantasia tenta “figurar em carne e osso aquele mundo espiritual invisível”, (SCHOPENHAUER, 2005b, p. 345) o das emoções puras, não patológicas, não pessoais, mas universais. Tem-se aí a origem do canto com palavras e da ópera; sem que as palavras predominem, mas sempre ocupem uma posição subordinada, do contrário a música torna-se poesia e abdica da especificidade de sua gramática dos sons, que, tanto quanto as demais artes, diz o que é o mundo, só que de maneira mais profunda, pois **enquanto as outras artes lidam com representações, com intuições estéticas, a música lida imediatamente com o que é em si e anterior à representação mesma, anterior ao conceito e à palavra que a sinaliza.** Pois em toda parte a música “exprime a quintessência da vida e de seus eventos” (SCHOPENHAUER, 2005b, p. 345). Ela possui uma **universalidade própria, uma universalidade antes das coisas mesmas**, enquanto o conceito é uma universalidade posterior à intuição das coisas.



¹Filme norte-americano, de Stanley Kubrick, realizado em 1968. Esse filme, com uma duração total de 139 minutos e apenas 40 de diálogo, analisa a evolução do ser humano, desde os primeiros hominídeos, capazes de usar instrumentos, até a era espacial e para além disso.



²Stanley Kubrick (1928-1999). Cineasta considerado um gênio do cinema, com clássicos como *Laranja Mecânica* (1971), *Nascido para Matar* (1987), *Barry Lyndon* (1975), entre outros. Fonte: <http://tinyurl.com/3khgn8v>

Ora, diz Schopenhauer, (SCHOPENHAUER, 2005b, p. 345) toda vez que a música abdica da sua universalidade e tenta ser imitativa, apegar-se a eventos do mundo e descrevê-los, passa a depender das palavras, como é o caso dos dramas demorados de óperas cansativas, nos quais a arte dos sons “esforça-se por falar uma linguagem que não é a sua.” Mesmo a voz humana, quando usada, tem de ser privilegiada como se fosse um instrumento. As palavras são e permanecem para a música um adendo estranho, “de valor subordinado”, pois o efeito dos tons é “incomparavelmente mais poderoso, infalível e rápido que o das palavras”; estas, caso sejam incorporadas à música, tem de assumir uma posição “totalmente secundária e adequar-se por completo a ela”. Por vezes, uma poesia, ou um libreto de ópera, é dada. Nesses casos, diz o autor, a música de fato tem de adaptar-se à palavra. Mas logo mostra o seu poder superior, ao desvendar o “sentido” do que está em palavras ou na ação da ópera, e “exprime a essência própria e verdadeira delas”. O sentido a que se refere o som é anterior ao sentido a que se refere um texto. Temos assim uma gramática e léxicos fundamentais, acessíveis imediatamente à sensibilidade. Com isso, é aconselhável que um texto seja escrito para a música, e não o inverso. Que a palavra poética e o som musical amiúde combinem e um canto com palavras compreensíveis nos alegre, deve-se, diz Schopenhauer, ao fato de

[...] aí serem estimulados ao mesmo tempo e em união os nossos modos de conhecimento mais imediato e mais mediato: o mais imediato é aquele para o qual a música expressa as agitações da vontade mesma, o mais mediato, entretanto, é aquele dos conceitos denotados por palavras. (SCHOPENHAUER, 1988, p. 522).

Chama a atenção nessa passagem o fato de que a música é definida como “conhecimento” imediato daquilo que as palavras são o conhecimento mediato. Ela conhece, exprime algo essencial e não discursivo que é o sentido do que é exprimido discursivamente. A música detém os elementos essenciais da afiguração do mundo pela linguagem. Para melhor entender isso, veja *2001, uma odisséia no espaço*¹, de *Stanley Kubrick*², sobretudo a cena inicial, sem palavras, mas com música que dá sentido a imagens tão diferentes quanto a idade da pedra e a idade das naves espaciais. Mais uma vez, aqui, lembremo-nos da passagem de Wittgenstein já citada,

para o qual o disco gramofônico, o “pensamento musical”, a “escrita musical”, as “ondas sonoras” estão entre si na mesma relação interna afiguradora que a existente entre a “linguagem e o mundo”.

A música, para Schopenhauer, como expressão do mundo por via de sons, “é uma linguagem universal no mais supremo grau” (SCHOPENHAUER, 2005b, p. 345). Todos, ao sentir e apreciar esteticamente uma sinfonia, de algum modo entendem essa linguagem. Acrescente-se que a própria notação musical em pentagramas, bem como a indicação de movimentos, fazem literalmente as vezes de uma escrita. A escritura musical guarda sentimentos, como a poesia, para estes depois serem revividos na execução da música. Tanto na poesia quanto na música a sonoridade faz a nossa fantasia criar um mundo.

5.6 MÚSICA E MUNDO

Para Schopenhauer, em sua obra máxima, certos tons correspondem aos reinos da natureza. Assim, numa ópera, o **baixo** expressaria o mundo inorgânico, a massa planetária; o **tenor**, os vegetais; o **contralto**, os animais; e a voz aguda ou o **soprano**, o ser humano. A música para o autor pode ser definida também, com Leibniz, tendo como pano de fundo Pitágoras, como um “exercício oculto de aritmética no qual a alma não sabe que conta”. Isto é válido do ponto de vista formal, pois do ponto de vista do conteúdo, parafraseia o filósofo, a música “é um exercício oculto de metafísica no qual a alma não sabe que está filosofando” (SCHOPENHAUER, 2005b, p. 346). Quando uma pessoa entrega-se a uma sinfonia, pensemos, pode ver então os diversos eventos de sua vida e do mundo desfilarem diante de seus olhos, com uma nitidez que ultrapassa a de qualquer narrativa, embora as palavras possam ali ser empregadas, mas subordinadamente.

Essas imagens isoladas da vida humana, submetidas à linguagem universal da música, nunca correspondem ou são ligadas a ela com necessidade infalível, mas estão para ela apenas como um exemplo escolhido está para um conceito geral – expõem na determinidade do real o que a música expressa na universalidade da mera forma. (SCHOPENHAUER, 2005b, p. 345).

Um conceito representa uma infinidade de objetos singulares desprovidos de sua singularidade, decantados de suas especificidades e absorvidos na universalidade típica daquele. Analogamente, a música lida com a universalidade de cada situação, de cada sentimento, que, ali despertados, são como que abstratos, o universal deles sentido pelo auditor. O inefável de toda música, em virtude do qual ela dá sentido ao mundo e faz desfilhar um paraíso diante do auditor é algo compreensível e, no entanto, inexplicável; baseia-se no fato de ela reproduzir todas as agitações de nosso ser mais íntimo, denominado pelo filósofo de **Vontade de vida**, presente em todo o universo, ou seja, uma Vontade cósmica: onde há Vontade haverá vida, os dois termos sendo equivalentes: **Vida = Vontade**. E a música, em *O mundo como vontade e como representação*, é a **linguagem íntima da vida, da essência do mundo**. A música expressa a vida “como ela é” (Nelson Rodrigues), porém sem a realidade dos seus tormentos, sem os desejos frustrados, insatisfeitos. Os sentimentos despertados pelos sons, por serem como que abstratos, não causam dor para Schopenhauer, mesmo se tristes ou melancólicos, pelo contrário, aspiramos a senti-los repetidamente quando a composição nos apraz, visto que ali deciframos pelo coração e inconscientemente o que é o mundo. “Quão plena de sentido e de significação é a linguagem musical, testemunham-no até mesmo os sinais de repetição... que seriam insuportáveis nas obras literárias” (SCHOPENHAUER, 2005b, p. 345).

Quer dizer, a filosofia schopenhaueriana concede à linguagem musical um poder de ir além da linguagem racional, já que aquela diz com pleno sentido e de maneira inefável o que a discursividade consegue apenas pelo princípio de razão, ou seja, de maneira causal e relacionada ao espaço e ao tempo. A música, por sua vez, vai para além do tempo presente, para além do espaço presente, para o sentido que dá sentido aos outros sentidos. Ela lida com o **quê** essencial do mundo, enquanto a discursividade e as leis científicas lidam com o **como** aparente-fenomênico do mundo.

Pode-se perfeitamente dizer **como** uma coisa é, ao inseri-la em relações espaço-temporais vinculadas pela causalidade e assim

enunciar-se as próprias leis naturais; todavia, o íntimo dessas relações situa-se para além da consciência, para além do princípio de razão e é apreensível pela linguagem musical, dos sentimentos.

LEITURAS RECOMENDADAS

FRANK, Isolde. *O abc da música*. Porto Alegre: Age, 2008.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

SCHELLING, Friedrich. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

REFLITA SOBRE

- a possibilidade de uma linguagem musical;
- experiência estética e linguagem: o juízo de gosto kantiano;
- o ponto comum entre linguagem musical e linguagem poética;
- música e sentido do mundo.

CAPÍTULO 6

LINGUAGEM POÉTICA E LITERÁRIA

Neste Capítulo, compreenderemos como a poesia e a literatura tem a peculiaridade de trabalharem diretamente com palavras, que nelas mesmas fazem as vezes de conceitos. Estes, portanto, vestidos em palavras, são a matéria bruta da arte poética e literária em geral. O intento do poeta é tornar a vida que viveu, artisticamente intuitiva ao ouvinte. A palavra procura a imagem, ou a palavra mesma, como no caso da poesia concreta, na qual a palavra já é imagem. Há uma lógica estilística de exposição autoral que torna fruível ao leitor e ouvinte aquilo que foi primeiro apreendido pelo artista.

6.1 FANTASIA E VERDADE

A arte poética tem em comum com a música, vimos, tanto o ritmo quanto a musicalidade (harmonia sonora). As duas exprimem conteúdos estéticos que são a natureza íntima do que é exprimido, em vez da realidade nua e crua oferecida aos sentidos. Se há algo de realidade ali é porque o artista de algum modo lançou o seu olhar ao real e ali apreendeu algo a mais, em nova luz, algo que o real nele mesmo não revelara. A isso se chama também inspiração, como se um gênio invadissem o criador e lhe revelasse coisas até então ocultas. É nesse sentido que o real é transformado e revelado ao mesmo tempo em fisionomia ímpar. Para Schopenhauer, em sua obra máxima supracitada, o conteúdo da arte são as Ideias, essencialmente intuitivas, apreendidas a partir do fenômeno. Sai-se da horizontalidade dos objetos submetidos a causas e efeitos no espaço-tempo, ascende-se para a verticalidade da Ideia intuída, com o que aparece a verdade do que é visto. Olhar este que depois, com uma técnica apropriada, institui uma escultura, uma pintura, uma poesia, um drama etc.

A poesia tem a peculiaridade de, em sua exposição, aquilo que é comunicado imediatamente o ser por palavras, que nelas mesmas fazem as vezes dos conceitos. Estes, portanto, como que vestidos em palavras, são a matéria bruta da arte poética. Contudo, o intento do poeta é tornar as Ideias da vida intuitivas ao ouvinte, mediante a sua exposição. Da palavra, passando pelo conceito até a Ideia. Aqui entra em cena toda uma lógica expositiva, que dá apoio

e torna fruível ao leitor e ouvinte aquilo que foi primeiro apreendido pelo artista. Há, portanto, uma **técnica poética**, como há uma técnica musical em vista de apresentar uma Ideia. Há expedientes para se atingir determinados efeitos formais, uma lógica interna de frases, que fazem funcionar a apresentação do que foi intuído. Segundo Schopenhauer, o objetivo dessa técnica é sempre **colocar a fantasia em movimento** e ela possui quatro partes fundamentais.

1. **Composição dos conceitos.** O conceito não pode permanecer abstrato. O poeta tem de encontrar um “representante intuitivo”, uma imagem dele, para que o mesmo apareça diante da fantasia. As palavras, por sua vez, sempre podem modificar esse representante intuitivo conforme a situação. Ocorre uma combinação de conceitos. O filósofo compara o poeta a um químico que, combinando seus elementos, obtém um precipitado, um produto desejado de tal modo que, uma intuição aparece na fantasia. Para esse fim, por exemplo, servem os *epítetos*: recurso no qual funciona bem colocar ao lado do substantivo um adjetivo ou expressão adjetiva: o adjetivo diminui a esfera do substantivo, trazendo-o próximo à intuição; exemplos do filósofo, recorrendo a Homero para dar rosto aos deuses míticos, são: Zeus é definido como “o que antevê” ou “o alegre fulminante” ou “o que se apraz no trovão”; Poseidon se chama “o que abala a terra”; Apolo “o que dispara certo”; Íris “a rápida como o vento”; Afrodite “a que ri de bom grado”. As palavras mesmas se chamam em Homero “aladas”; o mar “o sussurante bravo”; a terra “a que dá a vida, a todos alimentando”; a morte “a que se distende lentamente; os deuses “os que vivem facilmente, sem esforço”, e, contrariamente, os mortais “os que vivem duramente”. Conclui o filósofo: “Os epítetos, portanto, empregados de maneira funcional, são o primeiro meio para colocar a fantasia em movimento, à medida que conduzem da universalidade dos conceitos àquilo que é particular e determinado.” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 195).
2. **Construção intuitiva do exposto.** Ou vivacidade da exposição e da expressão. O poeta conduz o conceito à intuição de maneira bastante vivaz, narrando de forma colorida e espon-



Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist (1777-1811) foi um poeta, romancista, dramaturgo e contista alemão. É conhecido por sua comédia *O Jarro Quebrado*, pela tragédia *Pentesiléia* bem como por seu conto *Michael Kohlhaas*. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Heinrich_von_Kleist

tânea as ocorrências, descrevendo-as determinadamente, em poucas, mas precisas palavras, para que a imagem apareça diante da fantasia. Nesse sentido, Homero, citado pelo filósofo, não diz laconicamente “amanheceu”, mas “logo que a Aurora, de dedos rosa, surgiu matutina”, ou “Do cróceo manto já a Aurora do seio do oceano se alçara”; e diz Shakespeare: “Ora, senhores, apagai as tochas./ Foram-se os lobos, a gentil Aurora/ Já surge leda por detrás das rochas;/ Febo em seu carro o vasto mundo engloba.” Schopenhauer gosta em especial de um verso de Kleist que define os filósofos e os investigadores como os ilustradores do gênero humano: “Aqueles cuja lâmpada noturna ilumina do globo terrestre.” Em toda construção intuitiva do que é exposto o autor alerta que é preciso evitar a expressão vulgar. De fato, em vez de “ele tirou sua saia” é preferível “ele a despiu”; em vez de “ele ficou de pé na porta”, que tem algo de muito comum, prefira-se “ele ficou de pé na entrada.” O autêntico poeta, com isso, mestre das palavras que criam imagens a partir de conceitos, num primeiro instante de inspiração ascende à intuição, depois serve-se de conceitos e palavras para que, com técnica apropriada, o que intuiu seja acessível e reconhecido pela fantasia despertada do espectador. Um imitador barato, ao contrário, tem apenas conceitos e palavras pomposos à sua disposição, com o que no íntimo são vazios, sem saberem tornar intuitivo o que tem em mãos, já que foi extraído de outros livros.

- 3. *Proprietas verborum*, (propriedade da expressão).** A fantasia é colocada em atividade pelo acerto da designação, liberta do casual e inessencial. As coisas são postas diante de nós e “não precisam de mais palavras”. O filósofo nota que num diálogo do dia-a-dia o interlocutor rico de espírito distingue-se da pessoa comum porque “emprega com exatidão suas palavras nas coisas, ao escolhê-las com acerto, enquanto o homem comum fala simplesmente por frases também comuns” e o seu discurso é comparável a moedas fora de circulação. Em cada poesia genuína vemos “os pensamentos cintilarem nitidamente” e revelarem a índole dos seres. A boa linguagem poética é, por isso, o quintessencial da linguagem ordinária.

4. **Brevidade da expressão.** A poesia não deve apegar-se a descrições pormenorizadas, detalhistas, pois suprime o efeito dos termos que conduzem rapidamente às imagens dos objetos. “A multidão de conceitos acompanhada por muitas palavras nos detém fixamente no mero pensamento e não permite alcançar a intuição.” O poeta deve, por conseguinte, escolher com cuidado os termos, esta é a sua arte, deve ser econômico com eles, selecionando os de vivo impacto, até para valorizá-los. Ao escolher o termo preciso deve preferir os de uso corrente que adquirem sentido num dado contexto e língua e fazem facilmente a fantasia do leitor encontrar a sua intuição. Isso confere lastro conceitual ao narrado. “As palavras precisam ser inteiramente significativas; poucas palavras têm de exprimir pensamentos que despertam muitas e vivazes imagens intuitivas.” Como se nota, o percurso da poesia que espelha o mundo é, para Schopenhauer, da Ideia intuída ao pensamento ou conceito, depois para a palavra (exposição) e em seguida para a imagem (Ideia novamente). Se esse percurso for feito com naturalidade e precisão, se a fantasia for logo colocada em movimento, tem-se uma poesia como reflexo da realidade, logo, uma arte poética e que exprime a verdade do que é dito.

Como se vê, para Schopenhauer, existe uma **verdade poética**, uma verdade artística que, do ponto de vista metafísico, diz aquilo que a ciência não consegue, pois enquanto esta é guiada pelo princípio de razão, que só lida com fenômenos, a arte lida com o *em-si*.

Esse é o **quê**, o íntimo luminoso do **como** das coisas, isto é, do seu modo de aparecimento comum e envolto em sombras. O **quê** é mostrado, é significativo e encontra-se numa dimensão daquilo que não é relacional e apreensível pelo princípio de razão e o modo racional de conhecimento, e sim por uma visão *sub specie aeterni*, do ponto de vista da eternidade. Uma formulação retomada por Wittgenstein na sua famosa distinção entre o que é dizível, e o que é inefável e místico; entre o dizer das ciências naturais, e o que é indizível e se mostra. De fato, o *Tractatus* admite: “Há contudo

algo de inexprimível. Este se *mostra*, é o místico.” Depois o autor observa que o autêntico método da filosofia seria propriamente nada dizer senão “o que se deixa dizer”, logo, sentenças das ciências da natureza, mas isto justamente nada tem, segundo o autor, a ver com a filosofia. Assim, se alguém quiser dizer algo de metafísico ter-se-ia apenas de provar-lhe que ele emprega certos signos em suas frases que não fazem sentido: “sobre aquilo que não se pode falar, tem-se de silenciar”. Diante do místico – “estética e ética são uma coisa só”, e nestes domínios encontra-se a dimensão mística – temos de silenciar, todavia o místico se mostra e está na base da significação daquilo que é dito.

Não à toa a distinção schopenhaueriana entre o **quê** e o **como** das coisas é também retomada por Wittgenstein: “Não *como* o mundo é, é o místico, mas o *quê* (*dass*) ele é.” Em Schopenhauer, vimos, o **quê** do mundo são as Ideias platônicas, arquétipos das coisas, que são ali contempladas “do ponto de vista da eternidade”, e depois podem ser expostas em obras de arte, que revelam luminosamente o mundo apreendido no **como** do princípio de razão.

Para Schopenhauer, a capacidade de colocar a fantasia em movimento propicia uma vantagem da arte poética sobre as artes plásticas. É que nestas se tem no espaço as imagens diretamente expostas e que alimentam diretamente os olhos, em vez da fantasia. Na poesia, ao contrário, a fantasia tem imediatamente o seu horizonte alargado pelo que é narrado, panoramas ampliam-se, já que cada leitor ou ouvinte constrói com palavras e conceitos um mundo de imagens e o povoa com seus personagens e ações. Tudo isso conforme a individualidade de cada um, conforme sua esfera de conhecimento, sua formação e seu humor.

A poesia ainda permite com facilidade reviravoltas, reconhecimentos, deslocamento de tempo e espaço, dentre outras coisas, impossíveis nas artes plásticas, restritas a determinado espaço e determinado tempo expositivos. O filósofo acresce que essa vantagem essencial da poesia esclarece o fato de “grande massa de seres humanos” serem mais frequentemente estimulados de maneira vivaz e profunda por uma obra de poesia – canção, balada, narrativa, conto de fadas, romance – em vez de o serem por quadros ou estátuas.

Outros componentes da técnica poética são **o ritmo e a rima**. No que diz respeito ao ritmo, diga-se, a poesia em realidade faz algo que se encontra no mundo mesmo, vale dizer, **ritmos naturais**. Ao fazer destes os seus movimentos (movimentos que são da natureza mesma) torna-se extremamente convincente, porque assume um isomorfismo entre si e as coisas. É um estrato deveras profundo de criação, pois o ritmo de fato encontra-se em todo lugar e é perceptível facilmente: na circulação do sangue, nas estações do ano, nas profundezas dos movimentos tectônicos, nas ondas do mar, nos astros celestes, dentre outros. Ora, como não só a linguagem é ligada ao tempo, mas sim todo o nosso modo de representação, seguimos, diz Schopenhauer, intimamente e por assim dizer concordando cada som que se repete em intervalos regulares. Concordamos com o ritmo da natureza, que é o mesmo ritmo da poesia. O que é dito, é ouvido como se ouvíssemos a natureza. Na poesia rimada e ritmada mostram-se as coisas em sua estrutura rítmica, com seus conteúdos, com suas melodias que passeiam sobre esse ritmo. Pelo ritmo e pela rima “nasce uma concordância cega, irrefletida, no que está sendo apresentado, anterior a qualquer juízo” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 188).

A extensão do domínio da poesia, portanto, é imenso, devido à precisão de sua técnica e à universalidade do seu material. “Toda a natureza, as Ideias... são exponíveis pela poesia” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 188).

Um auxílio de suma importância dessa arte é a figura de estilo conhecida como ***alegoria***. Se na poesia “o que é dado imediatamente em palavras é o conceito”, então a partir deles apreende-se pela fantasia o que é imagético. Mas, na leitura de uma poesia, muitos pensamentos inteiramente abstratos podem ser imprescindíveis, porém neles mesmos nada tem a ver com intuição e, segundo Schopenhauer, com frequência são trazidos à intuição “mediante um exemplo isolado subsumido a eles”, com o que o conceito metamorfoseia-se em conteúdo estético.

Uma alegoria é aquela figura de estilo que remete a um outro sentido; para além do que quer dizer; esse outro é um conceito, que depois é poeticamente conduzido à imagem.

Isso já ocorre em cada expressão figurada: em cada metáfora, comparação, parábola, alegoria, todas as quais se diferenciam pela maior ou menor extensão de sua exposição, bem como por alguns detalhes que residem só na forma. O que há de comum entre tais figuras pode-se re-

sumidamente assim indicar: elas expressam o pensamento com uma imagem [JB]. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 189).

O filósofo prossegue dizendo que, se a imagem for um caso particular do conceito ou pensamento, tem-se um *exemplo*; se tanto o pensamento quanto a imagem forem expressos, tem-se uma *comparação*, na qual dois termos são normalmente ligados por um “como”; se simplesmente institui-se a imagem e o ouvinte passa desta para o pensamento, tem-se a *alegoria*, à qual também, segundo o filósofo, pertencem a *fábula* e a *parábola*, “alegorias precisas”. Parece que o autor quer dizer que na alegoria poética vai-se da imagem ao conceito e depois se retorna à imagem novamente, visto que ele antes afirmara que o conceito era dado na alegoria poética e dele se ia para a imagem, mas aqui diz que a imagem é instituída e dela se vai ao pensamento, mas com retorno, creio, final à imagem. Se a imagem não é estabelecida, mas é pressuposta, “e se diz dos conceitos o que propriamente vale para a imagem”, tem-se aí uma *metáfora*, como em: “a chave do mistério”, “a juventude logo murcha” etc. Com o que comparações e alegorias “provocam um efeito esplêndido nas artes discursivas” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 190). Uma alegoria pode se transformar em *símbolo*, “se entre o exposto e o que é indicado abstratamente existir tão-somente uma conexão arbitrária” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 190): em realidade, o que é simbólico baseia-se em convenções, de modo que o símbolo tem a desvantagem de a sua significação ser esquecida com o tempo: o peixe é símbolo do cristianismo apenas porque fomos informados disto, do contrário como seria possível saber?

6.2 EXPERIMENTOS LINGUÍSTICOS: GUIMARÃES ROSA

Curiosamente, todas essas figuras de estilo são usadas correntemente em nossa retórica diária, em salas de aula, na conversa com amigos, em meios acadêmicos, dentre outros ambientes de discurso. Quando Nietzsche (Capítulo 3 deste livro) diz que a verdade são metáforas que esquecemos que o são, nota essa **fronteira imprecisa** entre a linguagem poética e a linguagem cotidiana e cien-

tífica. Mas, no fundo, o mais verdadeiro é poético na fala mesma. Com isso pode-se verificar um, por assim dizer, instante originário de nascimento do objeto metafórico, o que se expõe exemplarmente na prosa poética de **Guimarães Rosa**.

Um dos atrativos de Rosa, se não o principal, é a **experimentação linguística** no sentido de conferir sentido pleno a uma expressão ou frase que destoam do cânone estabelecido. Tais frases são recolhidas no nascedouro, quando ainda estavam coladas ao objeto, de modo que aproximam os casos com a sua fala, numa composição de ritmos e sonoridades linguísticas que são as da natureza mesma, seja esta configurada no sertanejo, nos animais, nos vegetais ou nos elementos da terra. Daí os inúmeros termos criados para espelhar, sobretudo, a realidade do sertão brasileiro e de seus cenários, de seus habitantes, num universo de ações e de falares que não é propriamente o da civilização de origem europeia.

Trata-se de tentar reproduzir uma fala típica que refere imediatamente, e bem, as coisas ditas, não se enquadrando nos padrões da assim chamada norma culta, quando esta faz a indicação de seu objeto por uma técnica gramatical aceita convencionalmente pelos estratos ilustrados e oficiais da sociedade. Ao contrário, Rosa muitas vezes escreve algo que subverte essa norma, em busca justamente de um sentido mais profundo que ela não apreende plenamente com suas regras, embora em ambos os casos tenhamos a mesma língua, a “**última flor do Lácio**”.

Essa expressão é utilizada pelo escritor brasileiro Olavo Bilac, em seu soneto Língua Portuguesa, (1882, disponível em: <http://www.infoescola.com/literatura/analise-do-poema-lingua-portuguesa/>)

Última flor do Lácio, inculta e bela,
És, a um tempo, esplendor e sepultura:
Ouro nativo, que na ganga impura
A bruta mina entre os cascalhos vela...

Amo-te assim, desconhecida e obscura,
Tuba de alto clangor, lira singela,
Que tens o trom e o silvo da procela
E o arrollo da saudade e da ternura!



João Guimarães Rosa (1908-1967). Fonte: <http://tinyurl.com/4xja6js>

Amo o teu viço agreste e o teu aroma
 De virgens selvas e de oceano largo!
 Amo-te, ó rude e doloroso idioma,
 Em que da voz materna ouvi: “meu filho!”
 E em que Camões chorou, no exílio amargo,
 O gênio sem ventura e o amor sem brilho!

Livro de contos de Guimarães
 Rosa, publicado em 1946.

Na obra *Sagarana* há diversos momentos de experimento linguístico, no qual **a linguagem torna-se um dos principais personagens**, competindo em protagonismo com o que é narrado, que é o sertão e seus animais e seres humanos e expressões típicas, estranhas a um citadino e a todos aqueles acostumados com a linguagem clássica que a tradição nos legou. Trata-se de experimentos, se considerada a narrativa de um ponto de vista acadêmico, pois do ponto de vista do autor é um estilo que melhor reflete esse sertão e os seus sons, visto que reproduz as suas expressões, espelhando desse modo as suas formas de vida mais próxima do que é o real último. Ali os seres têm a sua voz própria, têm a sua fala melódica e ritmada; de maneira que a natureza exprime-se diretamente no ser humano, no animal, no curso d'água, na planta etc. Basta ouvi-la. E o autor o fez, reproduzindo-a na sua gramática e sintaxe originais, de um tempo em que a língua, o sentido e a fala estavam intimamente conectados. Por vezes, o próprio barulho da gente ou do animal ou do vento ou da água ou da planta é uma palavra não registrada em dicionários cujo sentido cabe ao auditor entender. Essa linguagem não é menos rigorosa que a falada na cidade, na civilização herdada dos europeus, apenas não teve os seus compêndios gramaticais nem os seus filósofos da linguagem, todavia é rigorosa e plenamente compreensível na sua lógica.

Exemplos da arte de Rosa, que são verdadeiras rosas literárias, são expressões como “*de-perto*”, escrito com hífen, termo único usado pelo personagem sertanejo para dizer que algo está perto; “*de-vez*”, termo único para uma fruta ainda não madura, porém pronta para o consumo; “*de-comer*”, que vale por “coisa de comer”. Trata-se aí de um natural recurso classificado normalmente como abreviação, mas que foi cunhado respeitando a sonoridade mais

fiel à coisa, como a encontrada em “*vam’bora*”, que vale por “vamos embora”; “*Senh’us Cristo, Sinhô*” em vez de “Senhor Jesus Cristo, Senhor”; “*quê-de* seu Eulálio” em vez de “que é feito de seu Eulálio”; “*táqui’tra vez*” que vale por “está aqui outra vez”. O caso mais curioso que encontrei de, paradoxalmente, abreviação longa, foi a presente na novela “A hora e vez de Augusto Matraga”, e que soa “*Nomopadrofilhospritosantamêin*”, em vez de “Em nome do pai, do filho e do espírito santo, amém”: abreviação a reproduzir a rapidez típica com que a expressão é pronunciada naqueles cantos de mundo. Temos em todos esses exemplos dizeres recolhidos da fala sertaneja que expõem na narrativa a autenticidade do personagem, da sua terra, da sua paisagem, do seu modo de ser enraizado num universo mítico, primordial, autêntico. Uma linguagem que nos traz a proximidade e intimidade com tais seres, em seu timbre originário. Deparamo-nos ao mesmo tempo com a alegria narrativa do autor que ausculta essa oralidade mais originária – e que, por isso, melhor apresenta o seu mundo e os seus entes.

Semelhantes soluções estilísticas são um recurso de Rosa que a norma da língua portuguesa raramente permite. Vez ou outra se admite um “*queda d’água*” em vez de “queda de água”, entre alguns poucos exemplos. Por vezes o hífen é em Rosa o grande personagem de ligação e revelação de sentido; um dos melhores exemplos lemos em *Sagarana*: “Então, o Major voltou a aparecer na varanda, seguro e satisfeito, como quem cresce e acontece, colaborando, sem o saber, com a direção-escondida-de-todas-as-coisas-que-devem-depressa-acontecer” (ROSA, 2001, p. 115).

No registro das **onomatopeias**, quando certa vez uma boiada entrou num brejo, o autor ref fez a música desses passos com os termos “*tchou! tchou! tchou!*”, que reproduzem a andadura ritmada dos bovinos, sendo que o sinal de exclamação como que indica a pressão que as patas fazem na água e na terra. Já na maravilhosa novela chamada “O burrinho pedrês”, o personagem principal, exatamente o animal que dá nome à novela, atravessa um curso d’água de apavorante enchente caudalosa. Muitos vaqueiros, cavalos e gado morrem afogados pela força das águas. No entanto, o burrinho e dois vaqueiros a ele agarrados salvam-se milagrosamente. O novelista repete em onomatopeia as braçadas do burrinho Sete-de-Ouros: “*lhó...lhó...lhó...*”, os três pontos indicando o seu tempo próprio,

- **Onomatopeias**
- Termo latino a partir do
- grego ὀνοματοποιία.
- Formação de uma palavra,
- ónoma, a partir da
- reprodução aproximada
- de um som natural a ela
- associado.

a cadência cuidadosa com que as braçadas eram feitas. Por seu turno, o curso do rio é um “*Chu-áa! Chu-áa...*”, o sinal de exclamação, da primeira construção, seguido dos três pontos, da segunda, como que indicando primeiro o ritmo da água que escorre com barulho forte e rápido, e por vezes em certas partes escorre lenta. Podemos melhor ouvir isso se reduzirmos a expressão a: “-! - ...”. Rosa mostra aí que a linguagem subvertida corresponde ao objeto descrito muito melhor que a linguagem oficial. É a linguagem como personagem. Sete-de-Ouros nadava com o pescoço para cima, tinha de se “enqueixar para o alto”, a salvar também de fora o focinho. Uma “peitada,” um “tacar de patas”, e, ao seu redor, o “chu-áa! chu-áa”... das águas, soltas com o seu som. Num dado momento o autor retorna na sua diversidade de termos à escrita clássica do português, o que, por contraste, tanto mais valoriza os seus experimentos:

E, no bramido daquele mar, os muitos sons se dissociavam – grugulejos de remoinhos, sussurros de remansos, chupões de panelas, chapés de encontros de ondas, marulhar de raseiras, o tremendo assobio dos vórtices de caldeirões, circulares, e o choro apressado dos rabos-de-cordeira borborinhantes. Água que ia e vinha, estirando botes, latejando, com contra-correntes, balouço de vagas, estremeções e retrações. (ROSA, 2001, p. 95).

Palavras variadas, expressões súbitas, autônomas, que descrevem o movimento e a plasticidade infinita das águas. Dir-se-ia que a cosmologia filosófica pré-platônica, cujos elementos básicos componentes do cosmo foram designados com os termos “**terra, água, ar e fogo**”, retorna em Rosa, com o que aquela cosmologia é transplantada da Grécia ao Sertão. Na cena acima o personagem-elemento natural é a **água**. Ainda, a **terra e o fogo** são representados em Rosa pelo calor e o espaço do sertão, enquanto nos seus **ares** traçam vôos circunflexos inumeráveis espécies de passarinho.

Na obra mencionada do ficcionista mineiro os animais aparecem falantes, não ao modo das fábulas, mas em seu tom próprio. É assim na canção de sapos cantada na novela “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”. No brejo, relata a novela, “os sapos coaxavam agora uma estória complicadíssima, de um sapo velho, sapo-rei de todos os sapos, morrendo e propondo o testamento à saparia maluca, enquanto que, como todo sapo nobre, ficava assentado, montando guarda ao próprio ventre” (ROSA, 2001, p. 43).

– “Quando eu morrer, quem é que fica com os meus filhos?”

– “Eu não... Eu não! Eu Não!... Eu não!”...

(Pausa, para o sapo velho soltar as últimas bolhas, na água de emulsão.)

– “Quando eu morrer, quem é que fica com a minha mulher?”

– “É eu! É eu! É eu! É eu! É eu!”...

[...]

E os sapos agora se interpelam e se respondem, com alternâncias estranhas, mas em unanimidade atordoante:

– Chico? – Nhô!? – Você vai? – Vou!

– Chico? – Nhô! – Cê vai? – Vou!... (ROSA, 2001, p. 43).

Se você ler rapidamente e em voz alta a última parte do diálogo acima, respeitando a pontuação, conseguirá perceber a musicalidade do mesmo, que assim repete a musicalidade original do coaxar dos sapos, como se ali houvesse uma conversa. Uma, de sapos que não querem os filhos do sapo velho, quando este morrer, outra, que querem a mulher dele quando ele morrer. Musicalidade também presente em palavras isoladas como na destes termos, num primeiro momento estranhos, que um personagem narrador do conto “São Marcos” grava num bambu (ROSA, 2001, p. 159):

Sargon

Assarhaddon

Assurbanipal

Teglattphalasar, Salmanassar

Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor

Belsazar

Sanekherib

Nomes que parecem não possuir sentido, mas, depois de alguns instantes, quem é informado historicamente compreende tratar-se não tanto de enigmáticas onomatopeias mas de nomes próprios de monarcas orientais.

Descobrimos com espanto o, por assim dizer, nascimento do sentido de uma palavra. Faz-se, colateralmente, no nível do estilo empregado pelo autor, a justificativa mesma de (re)criação de palavras e expressões em vista de atribuir de maneira não usual um sentido ao que é narrado. Nomes próprios podem ser poemas; poemas podem re(a)presentar a realidade fielmente. O personagem narrador que gravou os nomes no bambu confessa:

E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes. (ROSA, 2001, p. 274).

Trata-se, como disse, de linguagem ao mesmo tempo como personagem e como arte autônoma dentro da arte da narrativa. Sentido dentro do sentido, num espelhamento entre o modo de dizer, e o que é dito; entre o belo signo usado, e o que este designa.

O autor escreve na novela supramencionada esta passagem na qual notamos a intenção musical com que maneja e por vezes subverte os sentidos da palavra novelística: “E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem” (ROSA, 2001, p. 274).

Por vezes ocorrem brincadeiras do novelista que resistem a qualquer novo acordo ortográfico, como quando o personagem, mencionado acima, poeta bissexto das matas, cegado momentaneamente, tenta aos trancos e barrancos sair da imensidão verde.

Vou. Pé por pé, pé por si... Pèporpè, pèporsí... Pepp or pepp, epp or see... Pepe orpèpe, heppe Orcy...(ROSA, 2001, p. 166).

Quem brinca?: o autor, ou a linguagem que a ele tem (e nos tem como um oceano tem sua fauna e flora)? Essa última passagem já é pura poesia concreta, na qual a brincadeira com a linguagem e o seu

sentido procura fazer das palavras a própria imagem que a palavra representa. **Veja-se que as letras e sílabas parecem tropeçar umas nas outras**, de modo que o tropeço do momentaneamente cegado personagem-narrador é visível, e isso é sonoramente sentido quando pronunciamos em voz alta a passagem, ou seja, acontece agora **o tropeço na pronúncia que reproduz o tropeço do personagem** (Faça essa agradável brincadeira!). **A palavra não precisa mais ser veículo da imagem, do objeto, mas aquela já é a imagem-objeto.** Como observa o poeta **concretista Haroldo de Campos**.

O poema concreto aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados óptico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto. (CAMPUS *apud* BANDEIRA, 2009, p. 211).

A palavra é o próprio tornar-se-presente da imagem, de modo que o leitor, teoricamente, não precisaria ir em direção ao seu referente exterior, pois a palavra mesma é o referente de si. Dessa forma, o interior da palavra (o que ela quer significar) e o seu exterior mesmo (o significado dela: o objeto-imagem a que remeteria) confundem-se. Veja esse poema **(neo)concreto**, Mar azul (1978) de **Ferreira Gullar**.

mar azul				
mar azul	marco azul			
mar azul	marco azul	barco azul		
mar azul	marco azul	barco azul	arco azul	
mar azul	marco azul	barco azul	arco azul	ar azul

Você pode perfeitamente, da esquerda para a direita, ver um objeto-imagem sumir no horizonte: ao visualizar a primeira coluna formada pelas palavras “mar azul” e, logo depois, descer lentamente até a coluna das palavras “marco azul”, para em seguida, ainda, lentamente ir até a coluna do “barco azul” e do “arco azul”, e, ao fim, restar apenas a linha das palavras “ar azul”, como se céu (ar azul) e mar (azul) se unissem no horizonte, onde desaparece o barco. Há, portanto, uma diminuição do tamanho do poema, **ele mesmo em forma de vela triangular da esquerda para a direita**,

- **Concretista**
- Referente ao Concretismo,
- que foi um movimento
- do início do séc. XX,
- cuja característica é a
- dissociação da forma de
- qualquer modelo natural,
- concentrando-se nos
- elementos materiais e visuais
- da própria obra. Fonte:
- Dicionário Aulete (2010).



Haroldo Eurico Browne de Campos (1929-2003).
Fonte: <http://tinyurl.com/haroldocampos>

- **(Neo)concreto**
- Movimento iniciado em
- 1957, divergente da rigidez
- do concretismo paulista e
- liderado por artistas, poetas
- e teóricos residentes no Rio
- de Janeiro, que rompe com
- o espaço bidimensional
- da tela, nas artes plásticas,
- e defende a necessidade
- do subjetivismo, na poesia
- concreta. Fonte: Dicionário
- Aulete (2010)



Ferreira Gullar, pseudônimo de José Ribamar Ferreira (1930-).
Fonte: <http://tinyurl.com/ferreiragullar>

TRANSLAÇÃO

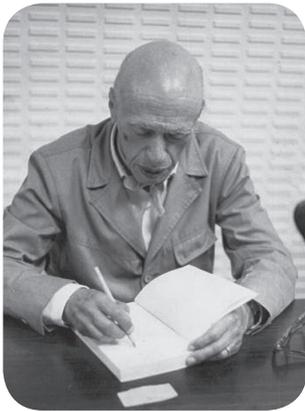


que assim como que desenha o barco no campo óptico e o seu lento desaparecimento, a sua transformação no elemento ar-azul, que é a linha do horizonte-azul-come-o-mar de quem o contemplaria a partir da beira-mar.

Ou, veja ainda o poema de Cassiano Ricardo, chamado “*Translação*”, em que os termos “esfera” e “espera” se alternam, desenham o movimento de translação, ao se intercalarem quando vistos de cima para baixo, ou de baixo para cima.

O sentido do poema é visual. Nele vemos o próprio movimento desenhado. A esfera encontra-se no círculo formado a partir do movimento, de modo que não precisamos imaginar o rolar de uma esfera, em seu ir e vir, em seu prosseguir e esperar, em seus momentos de translação em torno de um centro, ou em torno de si mesma, a sua rotação. No prosseguimento dessa poesia, intitulada “*Rotação*”, três versos que escolhi complementam a translação: “*A esfera/ Em torno de si mesma/ Me ensina a espera*”.

A subversão da linguagem em Rosa é muitas vezes concretista. Amiúde as palavras, contentes consigo mesmas, bastam a si, isto é, prescindem de imagem; ou, estranhas em princípio ao ouvido e à visão, todavia aproximam-se intimamente do objeto descrito ou da cena e assim confundem-se com eles numa onomatopeia. **Os concretistas orgulhavam-se de sua poesia visual, que melhor atenderia à dignidade da palavra, sem que esta fosse mero veículo de alguma outra coisa situada fora dela.** Atenderia à dignidade do racionalismo humano, já que palavra e razão confundem-se na maioria das línguas ocidentais, como a grega. **Trata-se de alto grau de experimentalismo linguístico no qual as palavras já são a imagem mesma.** Nesse sentido, cabe aqui citar Heidegger, quando este medita sobre o presente tema e, provavelmente recordando-se de Nietzsche e da leitura que este faz de Schopenhauer, anota num manuscrito póstumo: “Palavra e imagem. A palavra procura a imagem. A imagem procura a palavra (Goethe)”. Citou Goethe porque reconhece que o poeta antes sentenciara que “Palavra e imagem são **correlate**, que sempre se procuram...” (HEIDEGGER, 2010, p. 110). Palavra e imagem dependem uma da outra.



Cassiano Ricardo Leite (1895-1974) foi um poeta brasileiro, atuou também como jornalista e ensaísta. Fonte: <http://api.ning.com/files>

Correlate

Ser “*correlate*”, correlato, significa: possuir similitude, correspondência, interdependência.

Dessa perspectiva, será que aquele dito a rezar que uma imagem vale mil palavras corresponde à verdade? Resposta: sim e não. De fato, o que seria da experiência estética sem a sua verbalização? Seria realmente muito pouco, pois, ao fruirmos visualmente uma obra de arte ou a natureza, num primeiro momento ficamos em silêncio, mas depois queremos compartilhar, como disse Kant, o que vimos e sentimos e ouvimos, exigindo assentimento universal ao nosso juízo. Portanto, verbalizamos o visto. A poesia e a literatura transitam com facilidade nessa via de mão dupla: do ver para o dizer, e do dizer para o ver. Daí existirem críticas de arte, histórias da arte, filosofias da arte para iluminar essas vias, todas entremesclando linguagem e imagem. Eis por que o juízo estético tem uma função social de integração de um espectador em sua comunidade através da fala e exigência de assentimento em relação àquilo que se diz sobre o belo e o sublime, e até mesmo sobre o feio e o não-feio. O juízo estético promove a convivência. Por outro lado, diante de uma imagem estética, deve-se ficar primeiro em silêncio, esperando que ela se manifeste, para daí extrair-se o seu sentido e depois tentar-se verbalizá-lo. Schopenhauer diz:

Diante de uma imagem, cada um tem de se postar como se fora diante de um príncipe, aguardando se este falará, e o que, para ele; e, como diante dele, também não falar por si mesmo: pois senão ouviria apenas a si – Por conta de tudo isso, toda sabedoria está, na verdade, contida nas obras de arte representativas, todavia apenas *virtualiter* [virtualmente] ou *implicite* [implicitamente]: em contrapartida, torná-la *actualiter* [real] e *explicite* [explícita] é a tarefa da filosofia, que neste sentido se relaciona para com as artes representativas como o vinho para com o cacho de uvas. (SCHOPENHAUER, 1988, p. 473).

Muito interessante nessa passagem do autor é que, nessa dialética palavra-imagem, a sabedoria contida numa imagem é falada pelo filósofo, que torna explícito o que ali estava apenas implícito. Daí a frase: a autêntica filosofia está para as artes representativas como o vinho está para o cacho de uvas, ou seja, a filosofia apreende e expressa com palavras a quintessência, o significado íntimo de tudo aquilo que é imagem.

LEITURAS RECOMENDADAS

ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

REFLITA SOBRE

- linguagem filosófica e linguagem literária: examine o grau de parentesco;
- experimentos linguísticos e realidade;
- rosa: linguagem como personagem.

REFERÊNCIAS

- AULETE, Francisco Júlio de Caldas Aulete. *Dicionário Aulete*. Caldas Aulete, 2010. 1 CD ROOM.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- BARBOZA, Jair. *Schopenhauer*. Rio de Janeiro: JZE, 2003.
- BILAC, Olavo. *Língua portuguesa*. Disponível em: <http://www.infoescola.com/literatura/analise-do-poema-lingua-portuguesa/>. Acesso em maio de 2011.
- DIAS, Gonçalves. *Canção do exílio*. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Can%C3%A7%C3%A3o_do_ex%C3%ADlio. Acesso em maio de 2011.
- COSTA, Cláudio. *Filosofia da linguagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FRANK, Isolde. *O abc da música*. Porto Alegre: Age, 2008.
- FREGE, Gottlob. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em: <http://www.iep.utm.edu/>. Acesso em maio de 2011.
- _____. *Lógica e filosofia da linguagem*. Tradução de Paulo Alcoforado. São Paulo: Edusp, 2009.
- _____. Sobre o sentido e a referência. Tradução de Paulo Alcoforado. In: Marcondes. *Textos básicos de linguagem*. Rio de Janeiro: JZE.

- GIACÓIA, Osvaldo Jr. *Nietzsche e para além de bem e mal*. Rio de Janeiro: JZE, 2005.
- GULLAR, Ferreira. Mar azul. Disponível em: <http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/repofegu.htm>. Acesso em maio de 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Zum Wesen der Sprache und zur Frage nach der Kunst*. In: Gesamtausgabe. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 2010.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- _____. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss*. Objetiva, 2009. 1 CD ROOM.
- HUME, David. *Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Ed. Unesp, 2004a.
- _____. *Tratado da natureza humana*. Tradução de Déborah Danowski. São Paulo: Ed. Unesp, 2004b.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. In: *Werke in sechs Bänden, IV*.
- Disponível em: <http://www.irwish.de/PDF/Immanuel%20Kant%20-%20Grundlegung%20zur%20Metaphysik%20der%20Sitten.pdf>. Acesso em maio de 2011.
- MARTON, Scarlett. *Nietzsche, filósofo da suspeita*. São Paulo: Casa da Palavra, 2010.
- MOURA, Carlos A. R. de. *Nietzsche: civilização e cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César Lima de Souza. Companhia das letras, 2001.

- _____. *Sobre verdade e mentira*. Tradução de Fernando Barros. São Paulo: Hedra, 2007.
- _____. *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: *Sämtliche Werke*. KSA I, Colli e Montinari. Berlim: de Gruyter, 1999.
- ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SCHELLING, Friedrich. *Filosofia da arte*. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução de Pedro Süssekind. Porto Alegre: LPM, 2005a.
- _____. *A arte de ter razão*. Tradução de Alexandre Krug. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II. Zurich: Haffmans, 1988.
- _____. *Metafísica do belo*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- _____. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2005b.
- SLOTERDIJK. *Der ästhetische Imperativ*. Hamburg: Philo and Fine Arts, 2007.
- WEISCHEDEL, W. *A escada dos fundos da filosofia*. Tradução de Edson Gil. São Paulo: Angra, 2004.
- WISNIK, José M.. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*. In: *Werkausgabe*, I. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.

CONCLUSÃO

A filosofia da linguagem, ao lado da ética, da estética, da lógica, da filosofia da natureza, da teoria do conhecimento, é uma disciplina filosófica consolidada. Por conseguinte, é uma entre outras disciplinas, sem direito de precedência e sem ter uma importância maior que as outras. A filosofia da linguagem não é nem uma filosofia primeira nem o tribunal em que se decide o que é ou não válido na filosofia. Sem dúvida, a preocupação da filosofia da linguagem com a natureza dos enunciados, com o que neles é sentido e referência, como vimos em Frege, sinaliza que o filósofo tem de ter um cuidado especial com os termos que escolhe e usa, pois, do contrário, suas frases não encontram lastro na realidade. Contudo, isso é de valia para todo discurso que pretende dizer o que a realidade é.

Por outro lado, um estudo sobre a linguagem também ensina a descobrir a proximidade grande entre filosofia, poesia e literatura, o que foi abordado no Capítulo 6. De modo que a linguagem filosófica pode ser literária, sem que com isso perca a sua confiabilidade para dizer o que é o mundo, mas apenas o faz por outras vias, a artística em vez da científica.

Em suma, o dito de Schopenhauer sobre a lógica talvez seja extensível, penso, à filosofia da linguagem como disciplina filosófica:

[...] mas à lógica nada disso [valor prático] pode ser concedido, pois ela é meramente o saber *in abstracto* [em abstrato] daquilo que cada um sabe *in concreto* [concretamente]. Logo, tão pouco quanto se precisa dela para não concordar com um falso raciocínio, tão pouco se recorre à ajuda de suas regras para fazer um raciocínio correto, e até o mais erudito dos lógicos a põe completamente de lado em seus pensamentos reais. (SCHOPENHAUER, 2005b, p. 92)

Não se precisa de filosofia da linguagem para ser um grande filósofo, como não se precisa de estudos de ética para ser virtuoso, nem de estudos de estética para ser artisticamente genial. Como em qualquer ramo da criação, na filosofia precisamos respeitar nossos pensamentos originais que, expressos corretamente numa língua, ganham o selo da clareza e, portanto, do rigor com que espelham o que foi espontânea e naturalmente concebido.