



Educação & Realidade

ISSN: 0100-3143

ISSN: 2175-6236

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Faculdade de
Educação

Mautone, Guilherme

O Trabalho sobre si Mesmo: reflexões sobre o legado de
Wittgenstein para a filosofia da arte e a educação artística

Educação & Realidade, vol. 45, núm. 3, e106079, 2020

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Faculdade de Educação

DOI: 10.1590/2175-6236106079

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317265194008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

O Trabalho sobre si Mesmo: reflexões sobre o legado de Wittgenstein para a filosofia da arte e a educação artística

Guilherme Mautone¹

¹Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS – Brasil

RESUMO – O Trabalho sobre si Mesmo: reflexões sobre o legado de Wittgenstein para a Filosofia da Arte e a educação artística. O presente texto discute a filosofia tardia de Wittgenstein. Tentaremos estabelecer os seguintes pontos: (A) A filosofia tardia de Wittgenstein é vista por Morris Weitz como uma oportunidade de desenvolvimento de novas ideias na estética e na filosofia da arte, embora Wittgenstein não tenha feito esses desenvolvimentos. (B) A interpretação de Weitz sobre Wittgenstein dispara um debate sobre os aspectos definicionais concernentes aos campos mencionados. (C) Esse debate é, ainda hoje, vivo e continuado e um de seus protagonistas mais recentes é Noël Carroll. (D) A proposta metodológica de identificação de arte sem definições essenciais de Carroll é, em certo sentido, uma resposta relevante a outras abordagens no campo, especial a weitziana. (E) Porque a abordagem de Carroll evoca a identificação de arte como algo orientado pela linguagem, pela crítica e pela construção de narrativas, pelo contato com outros, etc., sua abordagem parece representar um retorno às ideias originais de Wittgenstein; especialmente à de crítica de arte como algo dependente da apreciação artística e de um “trabalho sobre si mesmo” – no sentido de que a apreciação artística requer um trabalho sobre nossa própria percepção e crença. Por fim, nossa hipótese é que esse retorno a Wittgenstein feito por Carroll evoca também a ideia de que a educação em arte é, consequentemente, um processo de revisitação das próprias percepções e crenças por meio de um encontro com a história da arte, da cultura, dos contextos concretos de uso da linguagem, etc.; coisas que representam uma instância de radical *alteridade*.

Palavras-chave: Wittgenstein. Filosofia da Arte. Carroll. Weitz. Cavell.

ABSTRACT – The Work on Oneself: musings on Wittgenstein's legacy for philosophy of art and art education. The present text discusses Wittgenstein's later works. We attempt to establish the following: (A) Wittgenstein's later philosophy was first understood by Morris Weitz as an opportunity to develop new ideas on aesthetics and philosophy of art, although Wittgenstein himself haven't made those developments. (B) Weitz's interpretation of Wittgenstein jumpstarts a debate concerned with definitional aspects within these fields. (C) This debate is vividly ongoing and one of its most recent figures is Noël Carroll. (D) Carroll's methodological account for art identification without essential definitions is a relevant response to other accounts within the field, especially to Weitz. (E) Because Carroll's account evokes art identification as something oriented by language, critique and narrative making, contact with others, etc., his account seems to be a truly return to some of Wittgenstein original ideas; specially on art criticism as something entirely dependent of art appreciation and of learning to “work on oneself” – in the sense that art appreciation requires a work on one's own perception and beliefs. Finally, it is our opinion that this return to Wittgenstein through Carroll's account evokes

the idea that art education is a process of revisiting one's own perceptions and beliefs by means of an encounter with history of art, culture, concrete contexts of language usage, etc.; things that represent the instance of a radical *otherness*.

Keywords: **Wittgenstein. Philosophy of Art. Carroll. Weitz. Cavell.**

*Olha-me de novo. Com menos altivez.
E mais atento.*

Ama-me. É tempo ainda. Interroga-me.
E eu te direi que o nosso tempo é agora.
Esplêndida altivez, vasta ventura
Porque é mais vasto o sonho que elabora

Há tanto tempo sua própria tessitura.
Ama-me. Embora eu te pareça
Demasiado intensa. E de aspereza.
E transitória se tu me repensas.

Hilda Hilst, *Dez chamamentos ao amigo*. In *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, 2018, itálico meu.

Introdução

É um fato bastante conhecido que Ludwig Wittgenstein não foi, *per se*, um filósofo da arte¹. Ele nunca se comprometeu realmente com um tratamento filosófico robusto e sistemático de obras de arte ou, até mesmo, de nossas faculdades de recepção em sua interação com o artístico, ou sobre o gosto ou os juízos estéticos². Para além de poucas observações e anotações sobre arte e estética em sua obra, Wittgenstein não estava preocupado com a arte dos mesmos modos que ela, hoje, parece nos preocupar ou inquietar.

É um fato, um *truísmo* na verdade, que os maiores problemas enfrentados pelas teorias e filosofia da arte que iniciariam a partir dos anos 1960 – por exemplo, artistas recusando os suportes artísticos tradicionais que os primeiros Modernistas europeus não acharam necessário recusar³ – não eram problemas de *seu tempo*. Contudo, também é verdade que Wittgenstein parecia bastante seguro sobre as dificuldades humanas de comunicar de modo completo nossas próprias experiências diante da arte. Não porque ele pensava a apreciação artística como um mero entretenimento. Mas, pelo contrário, porque ele pensava que a apreciação de arte estava inteiramente relacionada com a necessidade de uma contemplação contínua da obra até que uma espécie de *trabalho sobre si mesmo* pudesse, ao passo, tomar o seu lugar. O *místico*, aquilo sobre o qual não se pode falar (ou seja, descrever, expressar com proposições significativas), provavelmente relaciona-se com essa mudança de estilo, mudança de vida, tematizada antes mesmo de Wittgenstein pelo poeta Rilke em seu poema *Torso Arcaico de Apolo*: “[...] pois aqui não há lugar que não te veja. Deves mudar de vida” (Rilke, 1982, p. 61). Talvez o *quietismo* de Wittgenstein sobre estética (bem como sobre a ética e a religião) estivesse profundamente relacionado ao que ele considerou como uma necessidade de aprender algo por si mesmo através do ver e do contemplar.

Cultura e Valor, publicado postumamente por Georg Henrik von Wright, um dos curadores do espólio intelectual de Wittgenstein, é uma coleção heterogênea de observações e anotações sobre arte, música, religião, psicanálise e filosofia. Uma dessas anotações, inclusive uma muito famosa, sugere algumas diferenças entre a arte e a ciência e nos dá alguns *insights* interessantes sobre como ele poderá ter pensado o papel da arte e sua relevância para os seres humanos.

As pessoas hoje em dia pensam que os cientistas existem para instruí-las e os poetas e músicos etc., para dar prazer a elas. A ideia de que os últimos tenham algo a ensiná-las, isto não lhes ocorre. Quando alguém toca o piano vemos a dança dos dedos humanos. E Shakespeare exibe a dança das paixões humanas, alguém poderia dizer. Assim, ele precisa ser objetivo; de outro modo ele não conseguiria exibir a dança das paixões humanas – mas só falar sobre ela. Mas ele a exibe para nós numa dança, não naturalmente (Wittgenstein, 1980, p. 36e – 37e).

A sugestão de que a arte, a poesia e a música podem ter algo a *nos ensinar* é, portanto, confrontada com a perspectiva tradicional e muito tentadora de que a arte existe somente para nos deleitar. É importante ressaltar que Wittgenstein não está sugerindo que a arte não estabelece *nenhuma* relação com o prazer, mas ele está dizendo que, talvez, a arte tenha a ver com outras coisas que não necessariamente o deleite. Embora ele não esteja fazendo uma exegese do campo da estética e, por exemplo, procurando pelos enquadramentos filosóficos que primeiro desenvolveram a ideia de que a arte pode ser definida por meio da produção de experiências estéticas marcadas pelo prazer e pelo desinteresse, ele certamente vai ao ponto fulcral do problema.

Ele sugere com essa pequena e breve anotação que, em vez de nos relacionar-mos com a obra de arte esperando somente o *deleite*, algo que aliena completamente nossas possibilidades variadas de apreciação, nós também podemos nos relacionar com uma obra de arte conscientes de sua capacidade de nos ensinar para além da dimensão do gosto ou do prazer. Mas o que repousa para além do prazer e do deleite? E o que a arte poderá possivelmente nos ensinar? Talvez, ao prestar atenção ao piano sendo tocado, onde *dedos humanos* dançam, nós possamos colocar em foco o fato de que a arte sempre estabelece uma íntima relação conosco enquanto produtores, fazedores de coisas, inventores de objetos. Mas, ainda mais importante, ela nos mostra que somos seres sensíveis, emotivos e racionais. Ademais, ela nos mostra que a arte literalmente é essa própria *exibição*, esse procedimento de *mostrar*, de *tornar visível* as coisas que nós tendemos a esquecer em nossas vidas diárias, coisas que se *invisibilizam* para nós.

Ao prestar atenção às peças de Shakespeare nós podemos ver a *exibição* das paixões humanas: o ensimesmamento melancólico de Hamlet que insiste em aliená-lo daquelas coisas concretas e evidentes que acontecem sob o pano de fundo iluminado pela ribalta; ou, então, o ódio belicoso e completamente gratuito de Iago por Otelo que, em suas

intrigas mais perversas, desconhece quaisquer limites ou diferenças entre virtude e crime, a perfeita imagem da vilania. No âmbito do faz-de-conta da arte, nós podemos *olhar e ver* traços humanos sendo exibidos para nós através dessa espécie de tela da arte (*dans l'écran*), algo completamente descolado da nossa vida diária. Os poderes magnéticos da imagem que, desde Platão e sua condenação das imagens e dos poetas no livro X da *República*, ainda nos fascinam e ainda perturbam os filósofos. Esse jogo duplo entre arte e vida através da pantomima e da representação, dos ritmos e configurações artísticas, é o que pode nos ensinar sobre nós mesmos enquanto seres humanos e enquanto seres profundamente vinculados às imagens. Havendo algo como uma educação artística, ela não é exatamente um aprendizado que acontece ao nível das nossas crenças e conhecimentos; mas, antes de tudo, é algo que acontecerá ao nível do ver, do olhar, da contemplação das coisas. Admitindo também que a percepção é algo que nós podemos refinar e desenvolver quando, por exemplo, treinamos nossos olhos e ouvidos, nosso corpo sensorial. Conforme afirmou recentemente Alva Noë, há algo chamado um *ver estético*, “[...] algo que é mais parecido a um entretenimento com nossos próprios pensamentos sobre o que estamos olhando” (Noë, 2015, p. 52). Embora essas ideias soem boas como novas, elas estão de fato muito endividadas com uma longa tradição de pensadores e, sobretudo, de artistas. Apenas para mencionar dois, Wittgenstein e Gombrich estavam muito familiarizados com elas. E Gombrich, é importante ressaltar, dedicou boa parte de sua vida intelectual as desenvolvendo⁴.

Meu argumento está dividido em cinco seções. Na segunda seção eu tentarei mostrar como as obras tardias de Wittgenstein foram recebidas nos campos da filosofia da arte e da estética por Morris Weitz, numa uma tentativa de sumarizar sua própria abordagem que ele alega como *wittgensteiniana*. Isso levantou questões e disputas teóricas em comentadores contemporâneos que irei rapidamente apresentar. Na terceira seção, apresentarei o método de identificação de arte de Carroll como uma maneira de dissolver a insistência desses campos em questões definicionais sobre a arte. Parece-me que o procedimento metodológico de Carroll procura superar um debate excessivamente acadêmico e um tanto datado, trazendo de volta aquilo que parece ser realmente wittgensteiniano sobre a estética, a saber, a estética como uma forma de crítica de arte e, por sua vez, a crítica de arte como uma forma de apreciação artística. Ou seja, como o ato de contemplar, experimentar, conversar e debater sobre arte em vez de fazer com que o debate estético gire em torno do eixo definicional. Na quarta seção eu tentarei desdobrar algumas das observações de Wittgenstein sobre arte e estética. Também tentarei analisar rapidamente uma instalação artística feita pelo artista brasileiro Bruno Novaes, realizada em 2019 no Paço das Artes (São Paulo, Brasil). E na quinta e última seção tentarei desenvolver o que estou entendendo por *educação artística*.

Weitz, o wittgensteiniano

O filósofo americano Morris Weitz (1916-1981) é amplamente reconhecido no contexto filosófico pelo seu trabalho em filosofia da arte e estética. Seu *O papel da teoria na estética* é conhecido como um divisor de águas nesses campos em função de sua tentativa de desenvolver uma abordagem verdadeiramente wittgensteiniana para a arte que partiu de *Investigações Filosóficas*, da noção de *jogos de linguagem* e, mais especificamente, de *semelhanças de família* como referências. De fato, Weitz propôs que abandonássemos as abordagens essencialistas em estética ao substituí-las por uma abordagem metodológica, uma espécie de arremedo teórico a partir de sua própria leitura da noção de *semelhanças de família*.

A alegação principal de Weitz é de que todas as tentativas de definir o conceito de arte irão inevitavelmente falhar em função da mutabilidade do objeto artístico e em função da inesgotável criatividade dos artistas. Ao olharmos para a história da arte e da filosofia, seremos como que obrigados a concluir que todas as tentativas passadas em definir o conceito falharam diante de contraexemplos. Então, considerando esses fatos, uma tentativa atual de definição essencial também seria uma empreitada inevitavelmente dada ao fracasso. Ademais, a tarefa de definir a arte é uma tarefa desafiadora que iria gerar consequências indesejáveis como, por exemplo, a de sabotar a própria produção de arte. Nós não precisamos realmente de uma definição essencial para identificar obras de arte. E, assim, considerando esses aspectos, a *arte não pode ser definida*.

É algo muito surpreendente notar que Weitz ele mesmo pareceu desconhecer o *non sequitur* em seus próprios argumentos e, conforme Carroll objeta, pareceu desconhecer o fracasso generalizado da própria abordagem metodológica que tentou consolidar. Carroll identificou o arcabouço estrutural dos argumentos de Weitz, sugerindo uma reconstrução através da análise lógica. Para Carroll (2012), Weitz estava avançando uma *reductio ad absurdum* no artigo de 1956, onde a aceitação de um certo número de premissas implica logicamente uma contradição, ou seja, algo que do ponto de vista da coerência lógica requer o abandono dessas mesmas premissas em primeiro lugar. O argumento de Weitz reconstruído por Carroll (2012) procede da seguinte forma: supondo que a arte pode ser definida significaria que a arte não é criativa e constantemente aberta à inovação; mas a arte é criativa e constantemente aberta à inovação; portanto, defender que a arte pode ser definida em condições necessárias e suficientes implicaria defender que a arte não é arte.

Para que uma redução ao absurdo aconteça, Weitz precisa inicialmente supor a própria negação (*a arte pode ser definida*) daquilo que ele está tentando provar enquanto uma tese (*a arte não pode ser definida*). Mas, da aceitação da premissa *a arte pode ser definida*, nós concluímos o absurdo, ou seja, uma contradição: a arte não é arte. Para evitar, portanto, essa contradição, a suposição inicial (*a arte pode ser definida*) deve

ser negada e, assim, a tese que Weitz está tentando sustentar (*a arte não pode ser definida*) é, por meio desse argumento, provada.

A sagaz objeção de Carroll (2012) é que o argumento de Weitz é inválido porque o termo *art'* não foi empregado de modo unívoco ao longo do argumento, ou seja, o referente do termo varia ao longo das premissas, sendo empregado de modo equívoco. Na premissa *arte é criativa e constantemente aberta à inovação*, por exemplo, o termo *arte* não pode referir *obra de arte em particular*, isto é, o *Davi* de Michelangelo ou a *Guernica* de Picasso, porque elas enquanto objetos particulares não estão *criativa e constantemente abertos à inovação*. Isso não faria o menor sentido. Assim, o termo *arte* na primeira premissa seria aplicado à *história da arte* e não à *arte em particular*. *Grosso modo*, essa é uma premissa que considera a historicidade da arte e a arte de um ponto de vista histórico. Diferentemente, na premissa *a arte pode ser definida*, Weitz está referindo aí com o termo *arte* obras de arte *em particular* porque a premissa foca no problema da definição essencial. Ou seja, ele está procurando por uma essência que é comumente compartilhada por todas as obras de arte e que todas as obras de arte devem possuir individualmente. Assim, o referente para *arte* nessa premissa toma a arte como algo específico, individual, e não a arte em suas mutações históricas. Se o referente do termo de uma *reductio* varia ao longo das premissas do argumento, então a contradição não é legitimamente estabelecida e a redução, como um todo, é um argumento inválido.

Ademais, depois de sugerir que nós precisamos abandonar a abordagem essencialista para a identificação de arte no campo da filosofia, Weitz argumenta em favor de uma perspectiva metodológica que ele alega ser inteiramente inspirada na noção wittgensteiniana de *semelhanças de família*. Mas Carroll (2012), mais uma vez, objeta no sentido de que Weitz está *lendo Wittgenstein errado*. Por quê? Porque o método de identificação de arte de Weitz preconiza a aparência geral das obras de arte, ou seja, aqueles aspectos que podem ser averiguados pela contemplação e pela percepção. Mas se isso estiver correto, então nós estaremos trivializando a noção de *semelhanças de família* nas *Investigações Filosóficas*. Eu sou parecido com meu pai e com minha mãe de tal e tal maneira não em função da semelhança de nossos narizes, sobrancelhas, cor de cabelo ou rosto. Mas sim em função de que compartilhamos algo mais básico e constitutivo que determina essas semelhanças, a forma como nos parecemos, nossas semelhanças fenotípicas. Minha aparência geral enquanto uma pessoa é, antes de tudo, algo determinado pelos traços genéticos que eu compartilho com meu pai e minha mãe, traços que não são *per se* observáveis pelo olho nu. O fato de que Weitz tenha entendido que *semelhanças de família* são determinadas pelas aparências é algo grosseiramente enganador e inteiramente distante das considerações originais de Wittgenstein. Embora essas semelhanças sejam coisas fenomenologicamente verificáveis, ou seja, verificáveis pela *inspeção empírica*, elas não são determinadas ou causadas por algo que o olho possa notar, isolar ou contemplar.

Assim, o método de identificação de obras de arte ilegítimo de Weitz resulta de uma má compreensão da noção de *semelhanças de família* de Wittgenstein, já que Weitz entendeu que *semelhança* significa principalmente *estereótipo* ou *morfologia*. Contudo, nas *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein introduz a noção de *semelhanças de família* no contexto dos jogos de *linguagem* e *formas de vida*, noções que são apresentadas como uma forma de escapar de uma visão essencialista sobre a linguagem e seu fenômeno de significação. Wittgenstein (2009) está, portanto, discutindo a natureza de jogos e se todos os jogos possuem uma característica essencial comum como uma *oportunidade* para problematizar ainda mais o essencialismo enquanto uma perspectiva teórica enraizada na tradição Socrática de sempre pensar e discutir em filosofia buscando uma definição⁵. Ramme (2009, p. 206) sugere que Wittgenstein introduziu essas novas noções em sua dimensão antropológica para chamar atenção ao fato de que a significação da linguagem humana é sempre determinada dentro de contextos práticos e concretos de uso da própria linguagem, algo que não é necessariamente e explicitamente filosófico⁶. McGinn (1997, p. 43, 44, 45) também parece corroborar essa ideia. A importância de relações, contextos e casos concretos é algo que Weitz parece esquecer, ou ler errado, ao interpretar *semelhança* como *propriedades de um objeto*. Semelhanças são, de fato, propriedades de objetos, mas o valor heurístico da noção de Wittgenstein está para além disso (para além da determinação de um objeto singular que pode ser definido). Em que *contextos* os jogos se parecem uns com os outros? É essa ideia, portanto, que envolve o *contexto* no qual jogos são jogados, bem como de onde se *originam* e *como* são jogados, o que é relevante para compreender a noção de semelhanças de família.

Para explicar ainda mais o erro de Weitz, eu gostaria de sugerir outra hipótese. A saber, sua compreensão do parágrafo 66 de *Investigações Filosóficas* é demasiadamente literal. Nos parágrafos desta seção, Wittgenstein está respondendo a um interlocutor que exige uma definição essencial para *jogos* e que exige, assim, a busca por uma característica comum entre todos eles, exatamente do mesmo modo que qualquer essencialista faria. Mas Wittgenstein objeta:

Não diga: ‘Eles *devem* ter algo em comum, ou então eles não se chamariam ‘jogos’, mas *olhe e veja* se há algo em comum a todos eles. Pois se você olhar para eles, você não verá algo comum a todos, mas semelhanças, afinidades e toda uma série de coisas do tipo. Repetindo: não pense, mas veja! (Wittgenstein, 2009, p. 36e)⁷.

À primeira vista Wittgenstein está, de fato, convidando seu interlocutor para inspecionar diferentes jogos. Ele usa verbos como *ver* e *olhar*, que são verbos perceptivos em certo sentido. No entanto, no que se segue ao convite, ele não está *de modo algum* enfatizando o *aspecto visível*, as *características perceptivas* ou o *visual* dos jogos. Ele está, isso sim, chamando nossa atenção para as *peculiaridades contextuais* desses jogos e como eles são semelhantes em suas *convenções* ou *procedimentos*⁸. É isso e não a aparência geral dos jogos o que realmente é relevante ao

considerar a sua introdução das *semelhanças de família* enquanto uma noção que evita o essencialismo, ou seja, como os jogos são parecidos ou diferentes em função das *regras* e acordos e procedimentos que são intrínsecos a eles.

Se nos voltássemos agora à arte e aos exemplos artísticos, o mesmo raciocínio poderia ser aplicado. Considere, por exemplo, o fundo da *Monalisa* de Da Vinci, com seus rios sinuosos e montanhas e compare-o com uma fotografia que tirei pelo meu celular do Itaimbezinho em Aparados da Serra (Brasil) em 2018. Ao comparar essas duas coisas você de fato *verá* inúmeras semelhanças. Ambas mostram montanhas, uma vegetação luxuriante, rios sinuosos e uma luz que espalha um brilho frio, filtrado pela névoa. Mas, infelizmente, a minha fotografia não é uma obra de arte. E a *Monalisa* é. E nós usamos e abordamos essas coisas de modos muito diferentes. E embora *palavras* e *imagens* sejam coisas ontologicamente e perceptualmente distintas e não se assemelhem de modo algum, essas sugestões poéticas de uma vegetação exuberante e misteriosa e atmosferas naturais também aparece no capítulo 5 do *Ulisses* de James Joyce, quando Stephen começa a imaginar e sonhar acordado sobre o exótico Oriente ao contemplar uma etiqueta de chá de Belfast na Westland Row (Joyce, 2007). *Ulisses* e *Monalisa* são, ambos, obras de arte, embora não se assemelhem no sentido enfatizado por Weitz.

É como diria Arthur Danto alguns anos depois de Weitz em seu artigo de 1964, *O mundo da arte*: “Ver alguma coisa como arte requer algo que o olho não pode discriminar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento de história da arte: um mundo da arte” (Danto, 1964, p. 580). Embora Danto esteja enfatizando o contexto conceitual (teorias, discursos e noções de arte historicamente estabelecidas) que estofa sua noção de *mundo da arte*, sua ideia sobre identificação e apreciação artística é algo radicalmente contextual no sentido de que para ele o que nos permite identificar *x* como arte é a nossa própria competência em tomar *x* como algo fundamentado e *batizado* no contexto desse mundo artístico. Assim, sua ideia sobre *algo* que o olho não pode discriminar, examinar, qualificar pode ser interpretada, eu suponho, como referindo os próprios contextos, procedimentos e convenções que Wittgenstein estava interessado em introduzir com sua abordagem das *semelhanças de família* como uma resposta às demandas por definição essencial pelos essencialistas.

Esses parecem ser pontos convincentes e que precisam ser considerados antes de decidirmos se Weitz merece de fato um título de verdadeiro wittgensteiniano, ou se devemos aceitar a conclusão de que ele simplesmente enganou-se em sua leitura de Wittgenstein. Além disso, ao avançar sua proposta metodológica dentro do campo da estética e da filosofia da arte, Weitz produziu, pelo menos no contexto anglófono de filosofia, o que hoje poderíamos sugerir como uma *postura definicional* na estética (Davies, 2001). Desde seu texto de 1956 em diante, grande parte dos trabalhos em estética e especialmente aqueles dentro da tradição analítica estiveram concentrados na questão das definições de arte, um tema extremamente sofisticado e de difícil compreensão. Mas,

mais importante ainda, esse tema é um tema que desde Weitz fez com que a estética se afastasse cada vez mais e mais de um sentido descritivo, ou seja, a estética se afastou da ideia de que deveria estar imediatamente comprometida com a apreciação e discussão de arte.

Os cenários céticos e as narrativas de Carroll

Carroll simplesmente se retira das polêmicas discussões sobre a possibilidade ou não de uma definição real ou essencial de arte que, desde o texto de Weitz em 1956, motivaram os debates nas estéticas analíticas. Ele considera-as excessivamente acadêmicas, especialmente dado o fato de que nós podemos sim identificar como arte as coisas que relevantemente são arte em nossas vidas cotidianas. Essa postura um tanto *pragmática* na contribuição de Carroll é algo que merece ser considerado.

Carroll substitui o debate acadêmico sobre a possibilidade ou não de uma definição de arte ao localizar a sua emergência dentro de um contexto concreto e prático no qual uma pessoa consegue ver um objeto como sendo uma obra de arte e outra pessoa que não consegue ver o mesmo objeto como tal. Para superar esse cenário cético, aquela pessoa que identifica o objeto como sendo arte procura convencer a outra que não consegue ao criar uma narrativa, ao convocá-la ao debate, ao fornecer para ela um *raciocínio histórico* que conecta o objeto disputado a períodos específicos da história da arte ou a obras de arte específicas ou tendências artísticas. Mas, sobretudo, ao *chamar a atenção* do seu *oponente* para o objeto ele mesmo. Para Carroll, esse método dissolve a já mencionada insistência na tarefa de encontrar definições de arte e, ademais, o método chama a atenção para aquilo que é relevante no debate, isto é, a *arte ela mesma, a história da sua mutação* ao longo do tempo e o fato de que os artistas sempre estão em contato com o passado em certo sentido.

Para contrariar a suposição de que *x* não é uma obra de arte, o defensor de que *x* é uma obra de arte deve mostrar como *x* emergiu inteligivelmente de práticas amplamente reconhecidas através do mesmo tipo de pensamento, ação e tomada de decisão e assim por diante que já são familiares dentro das práticas artísticas consolidadas. Isso envolve contar um certo tipo de estória sobre a obra em questão, a saber, uma narrativa histórica de como *x* veio a ser produzido enquanto uma resposta inteligível a uma situação da história da arte antecedente a sua criação e sobre a qual já existe um consenso sobre o estatuto artístico. Diante de uma obra de arte que está sob disputa em relação ao seu estatuto o que tentamos fazer é localizá-la dentro de uma tradição onde ela se torna cada vez mais inteligível. E o parâmetro para realizar esse procedimento é produzindo uma narrativa histórica (Carroll, 2001, p. 85).

Carroll (2001) admite até mesmo que essa prática de fazer narrativas históricas para a identificação de arte é comum dentro de contex-

tos artísticos. Críticos de arte fazem isso implicitamente, por exemplo, quando se referem a cânones históricos de grandes obras de arte, e fazem isso explicitamente quando confrontados com a necessidade de dar alguma explicação para uma obra de arte particular. Carroll (2001) também admite que até mesmo artistas eles mesmos elaboram essas narrativas para seus trabalhos ao estudarem e realizarem suas pesquisas poéticas e criativas, ou durante entrevistas ou, ainda, ao escreverem manifestos. Para Carroll (2001) essas narrativas feitas antes de qualquer disputa são chamadas de *narrativas prolépticas*.

Em *Beyond Aesthetics*, Carroll (2001) nos fornece uma abordagem detalhada dessas narrativas, explicando-as em termos de raciocínios históricos, reconstruções capazes de manter a verdade dos fatos históricos, subscritas pelo entendimento prático e pela busca das intenções produtivas e criativas dos artistas. Em seu livro, Carroll realiza uma exploração de fôlego sobre as diferentes possibilidades de *narrativas identificadoras* para a identificação de arte com o objetivo de equipar a filosofia da arte com metodologias e teorias próprias. Uma abordagem detalhada do empreendimento de Carroll na tentativa de desenvolver uma metodologia única para a identificação de arte e que se encontra robustamente enquadrada por argumentos teóricos e filosóficos não pode ser oferecida no escopo desse texto⁹. No entanto, eu a desenvolvi em trabalhos anteriores que evidenciam em que sentido a contribuição de Carroll pode ser compreendida como uma perspectiva inovadora na filosofia da arte e na estética, batizada de *narrativismo artístico*. Penso que o *narrativismo* de Carroll envolve sim algumas das próprias reflexões de Wittgenstein sobre a arte e sobre o valor dela para os seres humanos.

Descrever uma obra de arte e tentar narrar as experiências que ela suscita em seus contempladores tentando dar razões que expliquem sua existência enquanto um objeto autônomo no mundo, uma coisa produzida por humanos que pesquisaram e se dedicaram criativa e teoricamente para sua produção, é algo necessariamente vinculado ao conhecimento de alguém em relação ao que poderíamos chamar de *mundo da arte*¹⁰: uma parte ou uma vizinhança daquela *velha cidade*¹¹, uma imagem ou analogia que Wittgenstein introduz em *Investigações Filosóficas* para pensar a linguagem enquanto algo inerente a uma *forma de vida humana (Lebensform)*. Ao conversarmos com uma pessoa muito familiarizada com a gramática típica dessa vizinhança artística da nossa *forma de vida*, nós estamos necessariamente entrando em contato com o que Geach (1972) referiu em termos de uma *cadeia histórica de transmissão do sentido de termos* específicos ou, ainda, com o que Putnam (1975) referiu em termos de uma *divisão do trabalho linguístico* entre os usuários da linguagem. E isso já nos coloca no centro do que poder-se-ia considerar como uma educação artística ou, sobretudo, como uma transmissão da arte enquanto instituição cultural. Embora esses desenvolvimentos tenham sido feitos pelos herdeiros legítimos daquilo que acabou sendo conhecido como *filosofia da linguagem comum* a partir dos escritos tardios de Wittgenstein, eu acredito que eles acentu-

am a ideia de uma educação de arte em termos de delineamentos relacionais e intersubjetivos. Mas, talvez, nós também possamos encontrar em Wittgenstein ele mesmo uma consideração ao menos interessante de ser desenvolvida sobre a educação pela arte como algo igualmente relacionado à dimensão individual, na qual a arte nos afeta diretamente e nos oferece uma oportunidade de aprendermos sobre nós mesmos e sobre a nossa própria sensibilidade. E é nesse sentido que penso que *a arte evoca a estética*, não o contrário.

Voltando, e voltando de novo, a Wittgenstein

Em arte não há nada sendo dito *proposicionalmente*¹², não há nada sendo expressado nos termos do que Wittgenstein (2001) considerou como a *forma lógica da proposição*¹³ e sua capacidade de *descrever o mundo como ele é*, em seus *fatos*¹⁴. Foi em relação a isso que Wittgenstein (2001) também traçou uma distinção entre *aquilo que pode ser dito* e *aquilo que só pode ser mostrado*; e essa é a razão pela qual a arte e a estética, assim como a ética e a religião, não aparecem como tópicos de desenvolvimento robusto ou sistemático no *Tractatus Logico-Philosophicus*, sendo tratados como o *místico*¹⁵, coisas sobre as quais não podemos falar, ou seja, expressar através de proposições.

Considerações de peso sobre a arte também não aparecem nas *Investigações Filosóficas*. Os dois trabalhos mais importantes de Wittgenstein, ou ao menos aqueles pelos quais ele é mais amplamente reconhecido, não são obras preocupadas com *valores*, mas com o delineamento das fronteiras do que poderá ser legitimamente expressado com sentido. A arte, por exemplo, não se comporta da mesma maneira que o sistema da linguagem se comporta, *figurando* fatos através de proposições. Esse é, em síntese, o modo pelo qual Wittgenstein avança a sua “[...] teoria da representação que requer um isomorfismo formal e estrito entre o sistema das proposições elementares e a totalidade de fatos possíveis” (McGinn, 1997, p. 49), através da qual ele articula a sua peculiar ontologia tractariana com uma consideração sobre a estrutura da linguagem ela mesma¹⁶. Se aplicássemos as ideias desenvolvidas por Wittgenstein no *Tractatus* à arte, penso que isso poderia ser realizado de duas maneiras distintas.

Primeiro, ao admitir que quando usamos a linguagem para falar sobre a arte nós estamos nos envolvendo com uma tarefa *descritiva* em relação às obras de arte, considerando-as como objetos inseridos na tessitura ontológica do mundo. Mas penso que Wittgenstein (2001) negaria a possibilidade de que possamos *descrever inteiramente* nossas próprias experiências e sentimentos em relação à contemplação da arte ou, até mesmo, descrever a *razão* pela qual as obras de arte parecem-nos relevantes ou importantes, uma vez que realizar essas descrições completas seria algo caracterizado por ele como o *místico*, algo que a linguagem não pode dar conta ou não pode expressar proposicionalmente: o *inefável*¹⁷. E, segundo, ao admitir que se a estética é viável enquanto um campo de estudo e enquanto uma espécie de disciplina filosófica, então

ela deverá ser *eminentemente descritiva*. As anotações feitas por Moore durante as palestras de Wittgenstein podem nos ajudar, iluminando essa última ideia.

As Razões em Estética são ‘da natureza de descrições’, isto é, você pode fazer com que alguém veja o que Brahms pretendia ao mostrar a ela várias e várias peças de Brahms; ou ao comparar Brahms com outros autores e compositores contemporâneos a ele; e tudo que a Estética faz é ‘chamar a sua atenção para alguma coisa, colocar as coisas lado a lado’ (Moore, 1966, p. 308).

O processo de *chamar a atenção de alguém para alguma coisa* ou de *colocar coisas lado a lado* para sua apreciação é o que supera, em algum sentido, as próprias limitações que Wittgenstein impôs ao que a linguagem pode legitimamente realizar no âmbito do *Tractatus Logico-Philosophicus* e é o que também revela a possibilidade de que a estética, conforme mencionamos, seja entendida como uma disciplina viável. A ideia geral é que, talvez, a estética para Wittgenstein seja necessariamente *crítica de arte*.

Outra passagem de *Cultura e Valor* poderá elucidar essas ideias. Nela, Wittgenstein diz que “Em arte é difícil dizer algo tão bom quanto: dizer nada” (Wittgenstein, 1980, p. 23e). Em princípio, isso soa profundamente perturbador, algo como uma desautorização da arte ela mesma e de sua capacidade de expressar, exibir, ser relevante aos seres humanos etc. Mas, se considerarmos a ideia de que a estética pode ser entendida em termos de uma crítica de arte – ou seja, como um processo de *chamar a atenção de alguém para alguma coisa* ou de *colocar coisas lado a lado* para sua apreciação – então parecerá que Wittgenstein não está avançando nenhuma consideração normativa sobre a arte, ou querendo dizer que as obras de arte são completamente incapazes de expressar. Em vez disso, penso, ele está sugerindo que (i) obras de arte não são construídas do mesmo modo que a linguagem, ou seja, as modalidades expressivas da arte não são as mesmas que aquelas de nosso uso cotidiano da linguagem; e que (ii) nossas interações com as obras de arte não são inicialmente interações discursivas ou orientadas pela linguagem, mas sim perceptualmente e esteticamente incorporadas. E, se nossas interações com obras de arte em algum momento se aproximam do linguístico (por exemplo, quando tentamos falar sobre nossas experiências diante delas), então isso *não é uma descrição*, mas algo diferente.

Para além disso, se considerarmos a dimensão da ontologia da obra de arte, será indispensável reconhecer que as obras estabelecem suas relações internas com a linguagem, ou empregam a linguagem, de modos muito distintos daqueles modos pelos quais nós usamos a linguagem para descrever o mundo, ou, até mesmo, quando usamos a linguagem cotidianamente. O ponto é que obras de arte não estão sujeitas às mesmas estruturas que articulam os mecanismos internos das descrições, bem como obras de arte não estão sujeitas às mesmas convenções gramaticais que direcionam os jogos de linguagem dentro da nossa *forma de vida* humana. Para desenvolver um pouco mais essas conclu-

sões, eu gostaria de sugerir uma questão que recupera aquela primeira passagem de *Cultura e Valor* na qual Wittgenstein parece sugerir que a arte pode ser considerada como um meio de educação e instrução. O que pode a arte nos ensinar? E como? Como que a arte pode ensinar algo para alguém? E, se ela realmente o faz, o que é isso precisamente?

Sugiro que consideremos a estética não enquanto algo que evoca necessariamente a discussão sobre o artístico, mas precisamente o inverso. *A arte que evoca a estética enquanto uma espécie de critismo artístico*, uma discussão inteiramente focada nas tentativas de chamar a nossa atenção para coisas em particular e na tentativa de colocar essas coisas lado a lado com outras numa perspectiva comparatista. Quando o debate está focado em nossas *tentativas de explicar o que vemos ao contemplar as coisas*, então a *estética* realmente emerge porque estamos com isso passando a discutir nossas próprias habilidades e competências enquanto seres perceptivos. Anne Cauquelin (2010), em seu famoso livro *Les Théories de l'Art*, considerou a interessante ideia de que a arte *demandava* por teoria, arte *convoca* a teoria. Isso significa que as nossas experiências com a arte estão sempre nos direcionando ao debate, discussão, tentativas de descrição e trocas intersubjetivas sobre nossas próprias experiências, pensamentos e saberes sobre outras obras de arte e sobre a própria história do artístico. Como se nossas próprias experiências com a arte demandassem discursos e como se fossem experiências marcadas pela impressão de sermos constantemente empurrados até os *limites da linguagem*, o *limite da descrição* e para dentro das *intermitências do dizer e do falar com sentido*. Mas isso também sugere que nossos debates sobre arte, *volens nolens*, evocam debates sobre nosso próprio aparato perceptivo, algo extensamente explorado por Alva Noë (2015) em seu *Strange Tools: Art and Human Nature* e pela longa tradição de pensadores e artistas que, conforme já sugeriu, pavimentaram o caminho para as ideias de Noë em primeiro lugar.

Se a estética é algo, de fato, filosófico, ou se é algo que estabelece alguma relação com a filosofia, então, pelo menos para Wittgenstein, a estética deve ser algo profundamente relacionado a um *trabalho sobre si mesmo*. Em outra passagem de *Cultura e Valor*, Wittgenstein observa que “O trabalho em filosofia [...] é realmente algo como um trabalho sobre si mesmo. Um trabalho sobre a nossa própria forma de ver as coisas” (Wittgenstein, 1980, p. 16e), sugerindo precisamente essa ideia. É possível interpretar essa passagem enquanto uma espécie de glossa wittgensteiniana sobre o tema da filosofia enquanto uma atividade de resolver pseudoproblemas através do desvelamento dos mecanismos internos da linguagem, algo que ele desenvolveu no *Tractatus Logico-Philosophicus*¹⁸. De modo semelhante, podemos interpretá-la também como uma glossa sobre o tema da filosofia como instrumento terapêutico e que nos autoriza a *trazer as palavras de volta para sua casa (Heimat)*, salvando-as de *saírem de férias*, ficarem *ociosas*, e salvando-nos das nossas próprias tentações metafísicas; que são ideias que Wittgenstein desenvolve nas *Investigações Filosóficas*¹⁹.

Ainda assim, podemos interpretá-las como sugeriu Cavell (1976), isto é, admitindo que a filosofia (e junto dela a estética) é uma ativida-

de que alguém deverá atravessar sozinho fazendo um trabalho sobre si mesmo no sentido de um autoexame, um escrutínio próprio (Cavell, 1976, p. 71). Esse tópico do autoexame surge na interpretação cavelliana de Wittgenstein quando ele discute a escolha de Wittgenstein em começar *Investigações Filosóficas* com uma cena das *Confissões* de Santo Agostinho. Para além das tonalidades religiosas que podem colorir nossa concepção sobre o que é uma *confissão*, Cavell (1976) sugere que toda confissão é algo que envolve a admissão de certas *tentações* bem como de uma *disposição em corrigi-las*. Nesse sentido, não existem explicações em confissões, *explicações* num sentido filosófico, de busca por definições. Mas apenas *descrições*. Relevante lembrar que uma *tentação* não implica somente, no âmbito de uma confissão, uma *disposição em corrigir* conforme menciona Cavell, mas a tentação também é algo que sugere uma tendência inevitável e incontrolável em errar – *pecar* – de novo e de novo. Os caminhos que vão do pecado à redenção são tudo, menos claros e lineares; mostrando-nos suas circunvoluções e dinâmicas como parte de um circuito inacabável, vicioso. Nada, realmente, impede-nos de pecar novamente depois de termos nos confessado. Portanto, a metáfora do pecado que incide a partir do uso das *Confissões* de Santo Agostinho, também parece oferecer por analogia uma imagem perfeita das próprias ideias de Wittgenstein em *Investigações Filosóficas*, porque ali vemos um esforço por parte dele em endereçar uma por uma as tentações filosóficas que teimam em reaparecer na superfície do texto. Essas ideias nos trazem de volta à consideração da estética como algo eminentemente desritivo, algo que é feito a partir da conversa sobre a arte e da comparação de obras de arte e, nesse sentido, como algo bastante parecido com a crítica de arte.

Considere agora o seguinte exemplo concreto. É uma instalação do artista brasileiro Bruno Novaes chamada *O professor deverá ser o último a sair, mesmo em dias de chuva* e que aconteceu no Paço das Artes, em São Paulo (Brasil). No fundo de uma sala foram depositados milhares de pedaços de giz escolar branco e, na frente deles, uma pequena mesa de colégio do início do século exibe um caderno de caligrafia aberto e uma caneta. Ao entrar na sala, notamos o convite feito por Novaes: *escreva suas próprias confissões estejam elas relacionadas ou não com suas memórias escolares*. O livro ele mesmo é uma espécie de trabalho de arte coletivo chamado *Ensino Confessional*. Iniciado em 2017, ele traz o registro das confissões íntimas de diversas pessoas que ousaram contribuir aos livros de caligrafia de Novaes. Dois anos depois em 2019, *Ensino Confessional* (2017) já conta com cinquenta e um livros preenchidos em outras instalações. Mas aqui, na instalação do Paço das Artes em 2019, os participantes são convidados a anotá-las em frente dessas montanhas de giz branco depositadas numa sala que, do ponto de vista arquitetônico, é bastante similar às salas de aula, pelo menos no Brasil.

Mas o que Novaes está tentando nos ensinar? Sobre o que é essa obra de arte? Tudo, nela, tem a ver com *um convite*. Um convite para considerarmos a nós mesmos como seres capazes de trabalharmos sobre nós mesmos através do autoexame, com esforço, certa disciplina e tempo.

Figura 1 – Bruno Novaes, O professor deverá ser o último a sair, mesmo em dias de chuva, 2019



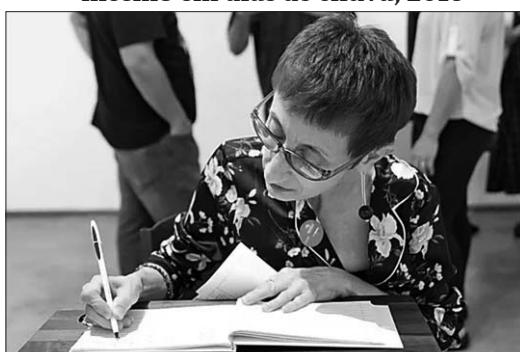
Fonte: Novaes (2020).

Figura 2 – Bruno Novaes, O professor deverá ser o último a sair, mesmo em dias de chuva, 2019



Fonte: Novaes (2020).

Figura 3 – Bruno Novaes, O professor deverá ser o último a sair, mesmo em dias de chuva, 2019



Fonte: Novaes (2020).

Figura 4 – Bruno Novaes, O professor deverá ser o último a sair, mesmo em dias de chuva, 2019



Fonte: Novaes (2020).

Para além das peculiaridades da arte contemporânea – a saber, sua apresentação enquanto instalação num lugar específico (*site specific*) e não como uma pintura ou escultura não limitadas às fronteiras espaciais e temporais da exibição, seu emprego de objetos comuns e cotidianos na mesma tradição artística dos *ready-mades* duchampianos ou de seus *objets trouvés* e, por fim, de seu convite ao participante para que tome parte da obra não mais só como um contemplador que aprecia por meio da interação visual passiva – a instalação de Novaes foi pretendida como um convite para que os participantes refletissem sobre suas próprias experiências e lembranças da vida escolar, do mesmo modo que Cavell interpreta o “[...] trabalho sobre si mesmo” de Wittgenstein.

Autoexame, refletir sobre a nossa própria educação, nossas próprias heranças artísticas e culturais e linguísticas, pensar sobre o tema da mudança interna. Tudo isso se depreende das interpretações cavellianas de Wittgenstein. E, aqui, agora, Novaes nos convida a escrever diversas vezes e com esforço *nossas próprias confissões*. E, como se fôssemos estudantes de novo, tentando aprimorarmo-nos em aula e tentando melhorar e refinar nossa própria caligrafia, nossa própria linguagem. Como se estivéssemos sendo convidados a tomar parte no mundo através da linguagem e da autodescoberta. Nesse convite de Novaes, há algo que nos convoca a considerar precisamente quanto, ao escrever, podemos nos dar conta de como já fomos inscritos pela própria linguagem e pela cultura, como se Novaes estivesse dizendo “Vá lá... Ouse *inscrever a si mesmo escrevendo*, abrace o seu próprio autoexame *pela linguagem. Descubra sua própria letra*”.

Enfrentar esse tipo escrutínio de si mesmo através das nossas próprias palavras pode ser algo profundamente desafiador, sobretudo porque nos coloca em frente desse *alfabeto enfurecido* que, em todos nós, faz espocar a instância da letra e da linguagem ela mesma. Essa coragem de enfrentar o caos é também observada por Wittgenstein como algo peculiar da filosofia: “Quando você está filosofando, você deve

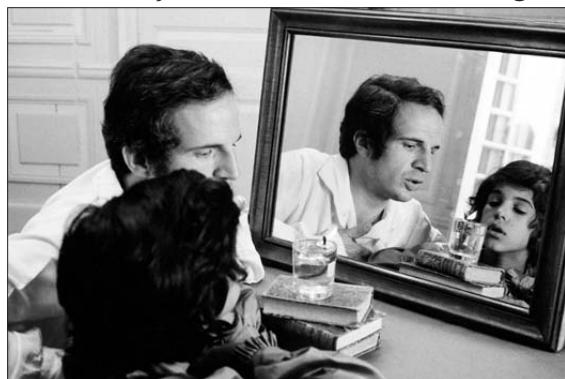
descer até o caos primevo e se sentir ali à vontade” (Wittgenstein, 1980, p. 65e), como ociosidade das palavras removidas de suas casas, ou aos contrassensos que surgem ao tentar dizer aquilo sobre o qual não se pode dizer, fossem coisas que devemos nos acostumar ao fazer filosofia.

Mas esse trabalho também é algo que só acontece em nós diante da dimensão representada pelo outro, uma instância da alteridade: outras pessoas, a linguagem, a cultura, a arte, coisas que a educação coloca em jogo. Mas tudo começa, em certo sentido, com o convite ele mesmo. Que devemos aceitar ainda que ele resulte num confronto com o caos. Aceitando-o, não só teremos a oportunidade de reconhecer como nós somos formados pela linguagem e pela cultura – essa *alteridade* – mas também teremos a oportunidade de reconhecer os limites do que pode ser articulado em palavras. Conforme escrevo minhas próprias ideias sobre a instalação de Novaes e minhas reflexões sobre o papel da linguagem na filosofia de Wittgenstein, lembro-me do filme de Truffaut, *L'enfant Sauvage*, de 1970.

No filme de Truffaut vemos ficcionalizada a história de Victor, o garoto de Aveyron descoberto por Jean Itard. Um garoto que cresceu fora da linguagem e da cultura, fora desse âmbito da forma de vida humana. O que não o torna, contudo, menos humano. Embora a história de Victor e os métodos e reflexões sobre a educação dele por Itard sejam particularmente interessantes para a educação e a filosofia da educação, nós podemos contemplar o filme de Truffaut através de uma perspectiva wittgensteiniana. Os temas do *ensino ostensivo, seguir regras*, linguagem enquanto *forma de vida*, estão todos ali. Mas também a ideia de que um *alfabeto enfurecido* repousa sob os nossos primeiros encontros com a linguagem e como a partir dele ela nos muda, modula nossa natureza.

Penso que todos esses aspectos são, em certo sentido, essenciais para que algo seja considerado como uma estética wittgensteiniana. Em primeiro lugar, ela é algo que é evocado pela arte e não o contrário. Ela também é algo que tem a ver com o autoexame sobre nossas próprias interações com obras de arte e sobre o reconhecimento de que, para além do limite imposto pelas descrições, há o inefável. Essa estética também é algo que enfoca inteiramente o critionismo artístico como um modo de chamar a nossa atenção para os objetos artísticos e como um modo de compará-los com outros objetos. Ela não é um empreendimento eminentemente teórico, algo que preconiza primeiramente as teorias sobre a arte ou sobre o gosto e os juízos estéticas; mas é uma estética inteiramente interessada nas formas pelas quais olhamos para as coisas e como nós fazemos isso a partir da concretude de nossas próprias experiências.

Figura 5 – François Truffaut, L'enfant Sauvage, 1970



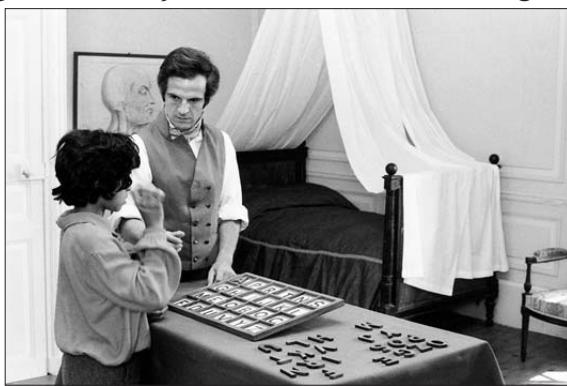
Fonte: Página mk2 films, (2020). Disponível em: <<https://mk2films.com/en/film/l enfant-sauvage/>>.

Figura 6 – François Truffaut, L'enfant Sauvage, 1970



Fonte: Página mk2 films (2020). Disponível em: <<https://mk2films.com/en/film/l enfant-sauvage/>>.

Figura 7 – François Truffaut, L'enfant Sauvage, 1970



Fonte: Página mk2 films (2020). Disponível em: <<https://mk2films.com/en/film/l enfant-sauvage/>>.

Figura 8 – François Truffaut, L'enfant Sauvage, 1970



Fonte: Página mk2 films (2020). Disponível em: <<https://mk2films.com/en/film/l enfant-sauvage/>>.

Conforme vejo a instalação de Novaes e contemplo minhas próprias ideias sobre a filosofia (e a estética) que Wittgenstein terá ele mesmo pensado a partir da ideia de um trabalho sobre si mesmo, lembro-me da passagem final de Cavell, em seu *Availability of Wittgenstein's Later Philosophy* (1967):

Entre o controle pelos que vivem e o controle pelos que estão mortos não há nada para escolher. Porque o rompimento com essas modalidades de controle é um dos objetivos constantes do Wittgenstein tardio, e sua escrita é profundamente prática e negativa do mesmo modo que a escrita de Freud é profundamente prática e negativa. E, como a terapia freudiana, o empreendimento de Wittgenstein pretende prevenir qualquer tipo de compreensão que não venha acompanhada de mudança interna. Ambas pretendem desmascarar a derrota de nossas necessidades reais diante das autoimposições que nós não conseguimos avaliar (§108), ou das fantasias ('imagens') que não nos deixam escapar (§115). Nelas, o infortúnio é traído pela incongruência entre o que é dito e o que se pretende dizer ou expressar, pois em ambas o eu é escondido pelas asserções e pelas ações e é revelado em tentação e desejo... a ignorância de si mesmo é uma recusa em conhecer (Cavell, 1967, p. 72).

Além dessa negatividade intrínseca ao pensamento tardio de Wittgenstein, parece-me que o que é inegociável em sua filosofia é que o conhecimento venha acompanhado de um escrutínio de si mesmo, de um autoexame; bem como de uma mudança interna e de uma mudança daquilo que, sendo intrínseco a todo empreendimento filosófico, relaciona-se à máxima délfica do *conhece-te a si mesmo*; ou, em sua retomada moderna durante o iluminismo, com o *sapere aude* kantiano²⁰.

Educação Artística

No entanto, uma questão que ainda não está clara consiste na relação da educação artística com esse *trabalho sobre si mesmo*. Embora uma possibilidade esteja somente sugerida no texto, também é relevante ao menos tentá-la abordar um pouco mais explicitamente. A educação artística é uma educação sobre arte e sua história? É uma educação através da arte? Ou, ainda, uma educação para a produção de obras de arte? E o que ela tem a ver (se é que tem algo a ver) com a escola? E, ainda, a educação artística está preocupada com a educação no sentido da *Bildung*, ou seja, a formação de uma pessoa, um desenvolvimento pessoal e intelectual?

A abordagem das *narrativas identificadoras* de Carroll nos direciona no sentido de entender a identificação de obras de arte como um procedimento necessariamente prático, concreto e orientado pela linguagem. Mas também sugere que a nossa competência de ver algo como arte é determinada pelo nosso próprio conhecimento sobre a história da arte e suas práticas. De modo que quando falhamos em identificar, devemos recorrer ao conhecimento de outras pessoas, como artistas, críticos e professores etc. Isso significa que Carroll está avançando uma abordagem para a identificação de arte com seu narrativismo que também depende da ideia de que modificamos nossas perspectivas, formas de ver o mundo e crenças através das narrativas e discussões que nós e os outros ao nosso redor produzem. E isso é, ou ao menos parece, que envolve também o tema da transformação de perspectivas e visões de mundo como algo implicado em noções como (i) linguagem, (ii) outras pessoas, (iii) meta-cognição.

A ideia de que a educação é algo profundamente conectado a ideia de mudança de perspectiva (ou seja, mudança nas formas pelas quais educandos constroem e reformulam o sentido de suas próprias experiências) porque isso envolve procedimentos orientados pela linguagem ao nível da *meta-cognição* é uma ideia já desenvolvida pela filosofia da educação, especialmente nos trabalhos de Phillippe Perrenoud (2000, p. 14-17) e Jack Mezirow (1991/2001). Nesse sentido, é legítimo considerar as ideias de Carroll sobre a produção de narrativas que conseguem ajudar os outros a *ver algo como...* enquanto um meio de transformação de perspectiva sobre o mundo e sobre os nossos lugares nele. Ademais, a ideia avançada nesse texto de que a estética wittgensteiniana pode ser vista como um empreendimento inteiramente descriptivo – chamar a atenção de alguém para alguma coisa ou colocar coisas lado a lado – também parece envolver algo das considerações de Mezirow sobre metacognição.

Tentamos acentuar o caráter linguístico desses empreendimentos (estética, crítica de arte, formulação de narrativas) sugerindo que eles estão relacionados com a ideia de Wittgenstein sobre um *trabalho sobre si mesmo*. No entanto, também estamos cientes que esse direcionamento particular parece por vezes elidir ou ignorar a possibilidade de que nossas interações com as obras de arte possam nem sempre ser inteiramente linguísticas. Nossas menções ao enativismo de Noë, bem

como às suas ideias de que nosso relacionamento com a arte pode estar ligado às maquinações sensório-motoras e de que talvez possa existir uma educação sem metacognição, tentaram sugerir as possíveis limitações de nossa própria perspectiva²¹.

Agradecimentos

Eu gostaria de agradecer carinhosamente a Carla Vasques (UFRGS) e João José de Almeida (Unicamp) pela oportunidade de publicar nessa seção temática, compartilhando algumas das minhas próprias ideias sobre Wittgenstein, arte e educação. Elas são, em certo sentido, desenvolvimentos de minhas pesquisas de doutorado sobre a importância de uma filosofia da arte que esteja comprometida com possibilidade de pensar a arte contemporânea. Mas, sobretudo, com uma filosofia da arte comprometida com a tarefa de mostrar aos outros como é possível aprender a olhar, olhar de novo, surpreender-se e se inquietar pela arte e pelos seus debates. Também gostaria de agradecer a Jeferson Diello Hufferman (UFRGS), Rodrigo Ferreira (UFRGS) e Juliana Proenço (UFRGS) pela leitura atenta desse texto e pelas sugestões de melhoria. Finalmente, presto meu agradecimento a Kathrin Holzermayr Rosenfield (UFRGS) pela orientação de minhas pesquisas desde a graduação, quando eu lia atrapalhadamente incontáveis livros (vários dos quais eu ainda não comprehendo...) sob seu olhar sempre generoso.

Recebido em 11 de junho de 2020

Aprovado em 01 de agosto de 2020

Notas

- 1 Estou ciente das tentativas de Cavell em interpretar Wittgenstein e, em especial, em seus escritos tardios, enquanto um filósofo da cultura em seu *This New Yet Unapproachable America* (1989), a partir da ideia de que a linguagem modifica a existência humana. Contudo, as relações entre *arte* e *cultura* não são relações óbvias ou claras e, assim, demandam desenvolvimentos que requereriam algo bem mais detalhado e que foge do escopo das pretensões desse trabalho.
- 2 É necessário fazer algumas distinções entre *filosofia da arte* e *estética* se quisermos considerar a ideia de que a arte poderá ser compreendida sem uma referência necessária à estética. Ao que eu saiba, Noël Carroll (2001) realiza um trabalho de peso em *Beyond Aesthetics*, tentando pela primeira vez na literatura chamar nossa atenção para a importância de separar esses campos. Segundo, portanto, os pensamentos de Carroll sobre o assunto, eu tentarei me esforçar para evitar um tratamento unificado da estética e da filosofia da arte no contexto desse trabalho sempre que possível.
- 3 Em arte, *suporte* refere o meio empregado por um trabalho específico. Ou seja, aquelas particularidades materiais dos diferentes meios artísticos. Lucy Lippard (1997) em *Six Years: The dematerialization of art object* desenvolve a ideia de que sobretudo depois dos anos 60, pelo menos nas artes visuais, os artistas começaram a tentar dissolver as fronteiras materiais do suporte que até então vinham limitando a produção artística. Ideia semelhante é desenvolvida por Leo Steinberg em *Reflections on The State of Criticism*, 1939 (In Branden Joseph, *Robert Rauschenberg*, 2002).

O Trabalho sobre si Mesmo

- 4 A ideia de que a imagem é uma entidade desafiadora e inquietante para os seres humanos, bem como a ideia de que ela possui um estatuto ontológico complexo, foram desenvolvidas por Ernst Gombrich em seu famoso *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 1960. Gombrich ele mesmo se encontra numa linhagem de pensadores relevantes sobre a imagem, sobre a fatura imagética e sobre a representação pictórica que remonta à Escola Vienense de História da Arte e seus participantes como, por exemplo, Franz Wickhoff, Alois Riegl, Julius von Schlosser e Hans Sedlmayr.
- 5 Wittgenstein, 2009, §§67-84, p. 39e-44e
- 6 Uma ideia semelhante pode ser encontrada nas reflexões de Hölderlin sobre a *lógica poética*. Hölderlin elabora sua concepção de lógica poética e linguagem poética em seus comentários sobre a tradução de Édipo Rei e Antígona, cf. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, p. 849-857 e p. 913-921. Kathrin Rosenfield também oferece um ensaio detalhado da concepção hölderliniana sobre a lógica poética e as formas específicas de pensamento não-conceitual em Kathrin Holzermayr Rosenfield, *Antigone: Sophocles' Art, Hölderlin's Insight*, 2010, capítulo 7, p. 171-191.
- 7 É interessante notar que muito antes de Wittgenstein alguns pensadores/artistas também refletiram sobre esse problema. O entendimento de que certas coisas exigem *Anschauung* (intuição ou contemplação) em vez de reflexão conceitual e racional já se encontra em Robert Musil. Cf. Robert Musil, *Literary Chronicles*, 1914.
- 8 Importante considerar aqui a discussão feita por Gregory Nagy sobre a raiz do sânscrito **muo*, que realiza esse deslocamento dos aspectos visuais e fisiológicos do ver para outra forma de visão: uma visão que contempla os contextos maiores, as inúmeras relações que um objeto singular pode estabelecer com *mundos* em expansão (micro e macro). **muo* é polissêmico, isto é, poderá significar *manter os olhos fechados e ver diferentemente* e se aplica a diferentes formas de conhecimento que escapam as definições filosóficas (visão mística, música e todas as faculdades das Musas). Cf. Gregory Nagy's, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, 1990, p. 31-68. Também o trabalho de Kathrin Rosenfield que menciona outras específicas formas de pensamento pela arte através das imagens, gestos e metáforas é uma referência importante que se baseia na ideia de *lógica poética* de Hölderlin e no ensaio mencionado de Nagy.
- 9 Minha dissertação de mestrado foi inteiramente dedicada ao projeto filosófico de Carroll e ela tentou desenvolver o empreendimento duplo de Carroll sobretudo em *Beyond Aesthetics* (2001). Primeiramente, Carroll descredencia a *estética* enquanto um campo capaz de responder com legitimidade a questão sobre a arte através de uma definição essencial para o termo através da ideia de experiência estética e sua contraparte ontológica (a forma, a forma significativa etc.). E, em segundo lugar, Carroll pavimenta a possibilidade de um narrativismo artístico com seu método chamado narrativas identificadoras (ou narrativas históricas). Portanto, o empreendimento de Carroll possuí uma *pars destruens* e uma *pars construens*. Cf. Guilherme Mautone, *Aesthetic Disenfranchisement and narrative habilitation: the construction of a new model for philosophy of art in Noël Carroll [Descredenciamento estético e habilitação narrativa: a construção de um novo modelo para a filosofia da arte em Nôel Carroll]*, 2016. In: <http://hdl.handle.net/10183/134323>
- 10 O conceito de mundo da arte foi primeiramente introduzido por Danto no artigo de 1964 com o objetivo de conceder o estatuto *arte* a objetos que eram

visualmente, isto é, fenomenologicamente, indistinguíveis das coisas comuns. Por exemplo, o caso das *Brillo Pad Soap Boxes* de Andy Warhol. Assim, o que passa a determinar um objeto como uma obra de arte é a sua presença dentro de um contexto de produção e de recepção que é orientada por práticas e convenções, um mundo da arte. Talvez, e isso é atualmente apenas uma suposição minha, essa abordagem historicizante deixe de lado a perspectiva kantiana por exemplo de que a experiência estética pode ser entendida enquanto um *a priori*. Outra suposição é que talvez possa haver uma nuance kantiana na ideia de Wittgenstein sobre o místico no que diz respeito à estética, bem como a convicção compartilhada por ambos de que o estético e o ético estariam intimamente relacionados.

11 A primeira ocorrência da noção de *forma de vida* em *Investigações Filosóficas* aparece junto da analogia ou da imagem da velha cidade que Wittgenstein introduz para responder à objeção que pergunta sobre se a linguagem pode estar completa ou incompleta; isso, por sua vez, parece ser uma espécie de eco da discussão sobre a completude dos sistemas simbólicos no *Tractatus Logico-Philosophicus*. Interessante mencionar a possibilidade de haver uma relação íntima entre o emprego da noção de forma de vida nas *Investigações* e a passagem do *Tractatus* na qual Wittgenstein afirma que os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo. Cf. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 2001, 5.6.

12 Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 3.1, 2001.

13 Ibidem, 2.18 and 2.2

14 Ibidem, 1 and 1.11

15 Ibidem, 6.522

16 O aforismo 4.0311 de Wittgenstein no *Tractatus* também desenvolve a mesma noção, admitindo que um nome está por uma coisa e outro nome está por outra coisa. Cf. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 2001, 4.0311, p. 26.

17 Ibidem, 6.421 e 5.631-2

18 Ibidem, 6.52-6.522

19 Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 2009, §116, p. 53e.

20 Cf. Kant, *Answering the Question: What Is Enlightenment?*, 1784. Eu estou tomando essas duas noções que são profundamente tematizadas na história da filosofia de uma perspectiva propositiva, no sentido de que eu também me questiono sobre o contexto mais amplo no qual elas aparecem e têm sentido, não só em sua colocação técnica. Parece-me que Wittgenstein faz um tipo peculiar de tentativa em articular essas coisas (autoexame, escrutínio interno, etc.) ao desenvolver o tema da filosofia e da apreciação artística em Cultura e Valor (1980). E talvez ele esteja, na verdade, procurando pelos sentidos desse *conhece-te a si mesmo* que se dão numa dimensão prática, para além da erudição filosófica.

21 Uma abordagem enativista da educação é sugerida em Mog Stapleton, *Enacting Education*, 2020. In *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 2020. In: <https://doi.org/10.1007/s11097-020-09672-4>.

Referências

- CARROLL, Noël. Art in a Expanded Field. *The Nordic Journal of Aesthetics*, v. 23, n. 42, p. 14-31, 2012.
- CARROLL, Noël. **Beyond Aesthetics:** philosophical essays. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- CAUQUELIN, Anne. *Les Théories de l'Art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- CAVELL, Stanley. **Must We Mean What We Say? A Book of Essays**. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- DANTO, Arthur. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, p. 571-584, 1964.
- DAVIES, Stephen. Definitions of Art. In: GAUT, Berrys; LOPES, Dominic. *The Routledge Companion to Aesthetics*. New York: Routledge, 2001. P. 227-240.
- GEACH, Peter. **Logic Matters**. Oxford: Basil-Blackwell, 1972.
- HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **Sämtliche Werke und Briefe**, vol. 2. Munique: Verlag, 1992.
- JOYCE, James. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007
- JOSEPH, Branden (Org.). **Robert Rauschenberg – October Files**. Cambridge: MIT Press, 2002, p. 7-38.
- KANT, Immanuel. An answer to the question: What is enlightenment?, 1784. In: GREGOR, Mary (Ed.). **Practical Philosophy – The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 11-22.
- L'ENFANT Sauvage. Direção: François Truffaut. Intérpretes: Jean-Pierre Cargol; François Truffaut; e outros. Roteiro: François Truffaut; Jean Gruault; Jean Itard. França, 1970. 1 DVD (83 min.).
- LIPPARD, Lucy. **Six Years:** the dematerialization of art object. California: University of California Press, 1997.
- MAUTONE, Guilherme. **Descredenciamento estético e habilitação narrativa: a construção de um novo modelo para a filosofia da arte em Nöel Carroll**. 2016. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- MCGINN, Marie. **Wittgenstein and the Philosophical Investigations**. London: Taylor & Francis, 1997.
- MEZIROW, Jack (Org.). **Learning as Transformation:** critical perspectives on a theory in progress. Jossey-Bass: California, 2001.
- MEZIROW, Jack. **Transformative Dimensions of Adult Learning**. Jossey-Bass: California, 1991.
- MOORE, George Edward, **Philosophical Papers**. New York: Collier, 1966.
- NAGY, Gregory. **Pindar's Homer:** the Lyric Possession of an Epic Past. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- NOË, Alva. **Strange Tools – Art and Human Nature**. New York: Hill and Wang, 2015.

- NOVAES, Bruno. **The teacher shall be the last to leave, even in rainy days.** São Paulo: Paço das Artes, 2019. Available at: <<https://www.brunonovaes.com/ensinoconfessional>>.
- PERRENOUD, Phillippe. **10 Novas Competências para Ensinar.** Porto Alegre: Artmed, 2000.
- PUTNAM, Hillary. The Meaning of ‘Meaning’. In **Mind, Language and Reality: philosophical papers**. Volume 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1975, p. 131-193.
- RAMME, Noéli. É possível definir “arte”? **Analytica – Revista de Filosofia**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 197-212, jun. 2009.
- RILKE, Rainer Maria. **The Selected Poetry.** New York: Random House, 1982.
- ROSENFIELD, Kathrin. **Antigone: Sophocles’ Art, Hölderlin’s Insight.** Aurora: The Davies Group, 2010.
- STAPLETON, Mog. Enacting Education. In: **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, vol. 1, 2020. P. 1-25.
- WEITZ, Morris. The Role of Theory in Aesthetics. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 1956.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Culture and Value.** VON WRIGHT, Georg (Ed.). Oxford: Basil-Blackwell, 1980.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations.** ANSCOMBE, G., HACKER, P; SCHULTE, J. (Trad.). Oxford: Basil-Blackwell, 2009.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus.** London: Routledge, 2001.

Guilherme Mautone é bacharel, mestre e doutorando em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8623-6230>
E-mail: guimautone@gmail.com

Editora-responsável: Carla Vasques

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.