

MANDELBAUM: CRÍTICA AO ANTIESSENCIALISMO NA ARTE E SUA INTERPRETAÇÃO PROBLEMÁTICA DA NOÇÃO WITTGENSTEINIANA DE SEMELHANÇA DE FAMÍLIA

Marco Aurélio Gobatto da Silva¹

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

 <https://orcid.org/0000-0001-9060-8615>

E-mail: gobatto.sk8@gmail.com

RESUMO:

O presente artigo aborda a crítica de Maurice Mandelbaum ao antiessencialismo na arte de orientação wittgensteiniana. Mandelbaum tece críticas posição comum de Paul Ziff, Morris Weitz e Willian Kennick segundo a qual a definição do conceito de arte não poder ser estabelecida em termos essencialistas. De acordo com Mandelbaum, a tese antiessencialista falha porque se pauta em propriedades observáveis para alegar que não há propriedade necessária e suficiente que percorre o conjunto de todas as obras de arte. Nesse sentido, a definição do conceito de arte poderia ser estabelecida mediante propriedades relacionais. O ataque de Mandelbaum se concentra na noção de *semelhança de família* desenvolvida por Ludwig Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*. Em sua interpretação da referida noção, Mandelbaum pressupõe que Wittgenstein estaria se referindo a propriedades diretamente exibidas. Todavia, o artigo defende que a crítica de Mandelbaum não se justifica pois ignora a distinção entre *ver* e *ver como* que o próprio Wittgenstein realiza na passagem XI de sua mencionada obra.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Antiessencialismo; Semelhança de família; Ver e ver como.

MANDELBAUM: CRITICISM OF ANTI-ESSENTIALISM IN ART AND ITS PROBLEMATIC INTERPRETATION OF THE WITTGENSTEINIAN NOTION OF FAMILY RESEMBLANCE

ABSTRACT:

This article addresses Maurice Mandelbaum's criticism of anti-essentialism in Wittgensteinian-oriented art. Mandelbaum criticizes the common position of Paul Ziff, Morris Weitz and Willian Kennick according to which the definition of the concept of art cannot be established in essentialist terms. According to Mandelbaum, the anti-essentialist thesis fails because it is based on observable properties to claim that there is no necessary and sufficient property that runs through the set of all works of art. In this sense, the definition of the concept of art could be established through relational properties. Mandelbaum's attack focuses on the notion of *family resemblance* developed by Ludwig Wittgenstein in *Philosophical Investigations*. In his interpretation of that notion, Mandelbaum assumes that Wittgenstein would be referring to directly displayed properties. However, the article argues that Mandelbaum's critique is not justified as it ignores the distinction between *seeing* and *seeing as* that Wittgenstein himself performs in passage XI of his mentioned work.

KEYWORDS: Art; Anti-essentialism; Family resemblance; See and see as.

¹Doutorando(a) em Filosofia na Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina - PR, Brasil.

Influenciados pelo pensamento de Wittgenstein os filósofos Paul Ziff (1920 – 2003), Morris Weitz (1916 – 1981) e William Kennick (1923 – 2009) alegaram que as teorias estéticas se mostraram inoperantes a respeito do caráter geral da arte. Os três rejeitaram o projeto definicional clássico de diretriz essencialista (o qual pressupõe o estabelecimento das propriedades necessárias e suficientes como condição para a correta definição), exigindo então outra abordagem que fosse capaz de descrever e justificar a aplicação do conceito de *arte* aos distintos objetos classificados como *obras de arte*. Comum a todos é a influência da segunda filosofia de Wittgenstein e a defesa enfática da compreensão do conceito de *arte* mediante a noção de *semelhança de família* (*familienähnlichkeit*). Esta, por sua vez, defende que muitos conceitos não são definidos a partir de alguma propriedade essencial. Ziff, Weitz e Kennick destacaram, por exemplo, os desdobramentos da arte em termos de mudanças as quais solicitariam reorganização no sistema desse conceito. Para eles o caráter histórico e dinâmico da produção artística impediria que a suposta essência pudesse ser captada numa definição unilateral típica das teorias tradicionais. Conforme Kennick, a estética tradicional se sustenta em dois erros intimamente conectados: primeiro, que todas as obras de arte possuem uma natureza comum; segundo, que a crítica só pode afirmar qual obra é boa, bela ou não mediante o estabelecimento tanto do que é arte, quanto do que é beleza². Em suas próprias palavras,

o pressuposto de que, apesar de suas diferenças, todas as obras de arte possuem alguma natureza comum; algum conjunto distintivo de características que servem para separar a arte de qualquer outra coisa; um conjunto de condições necessárias e suficientes para que sejam obras de arte é natural, inquietante e constitui o que eu considero ser o primeiro erro em que a estética tradicional repousa (KENNICK, 1958, p. 319)³.

Diante da diversidade da arte, esse conceito seria compreendido através de semelhanças entrelaçadas. Nesse sentido, um novo exemplar seria anexado ao conjunto da arte caso apresentasse algum traço semelhante encontrado em outros exemplares já associados ao conceito.

Apesar de Ziff ter sido um dos primeiros a questionar a possibilidade de uma definição precisa do conceito de *arte* e Kennick tenha, posteriormente, concordado com essa tese ao apontar os erros das estéticas ditas tradicionais, de acordo com a bibliografia geral Weitz foi aquele que desenvolveu os argumentos mais contundentes sobre a impossibilidade da definição unilateral do conceito em questão. Segundo D'Orey (2007, p. 18), “durante quase dez anos, a formulação de Weitz apareceu como incontestada em parte devido ao prestígio da doutrina de Wittgenstein, na qual se apoiava”. Desse modo, tal como Wittgenstein procurou enfatizar que o conceito de *jogo* é compreensível não por possuir uma essência que, supostamente, incorpora as condições necessárias e suficientes à totalidade das atividades que são rotuladas como jogos - mas sendo este inteligível pelas relações de familiaridades de algumas propriedades comuns que se entrecruzam - Weitz propôs que o conceito de *arte* também não estaria suscetível a um esgotamento teórico e não poderia ser fechado numa definição unilateral. Conforme ele próprio atesta,

a teoria estética – toda ela – comete o erro de fundo de considerar que é possível construir uma teoria correta, porque interpreta de forma radicalmente errônea a lógica do conceito de arte. É falsa a sua afirmação mais importante de que “arte” pode submeter-se a uma definição real ou a qualquer tipo de definição verdadeira (WEITZ, 2007, p. 62 - 63).

² Nesse sentido, o segundo erro indica que a crítica de arte – ao buscar estabelecer critérios e padrões universalmente válidos que possam ser aplicados às obras de arte - pressupõe e depende de uma teoria estética generalista.

³ O que Kennick entende por estética tradicional é “[...] a disciplina filosófica familiar que se preocupa em tentar responder questões como as seguintes: “O que é arte?”; “O que é beleza?”; “O que é a experiência estética?”; “O que é o ato criativo?”; “Quais são os critérios do julgamento estético e do gosto?”; Qual é a função da crítica?” (KENNICK, 1958, p. 317).

Porém, num artigo de 1965 intitulado *Family resemblances and generalization concerning the arts*, Maurice Mandelbaum (1908 – 1987) contesta o antiessencialismo wittgensteiniano desses três filósofos⁴. Na contramão da grande influência de Wittgenstein, Mandelbaum questiona a tese de que generalizações não são possíveis na arte devida à falta de propriedades comuns a todas as obras. O ataque de Mandelbaum se concentra na ideia de que a sugestão “*Não pense, veja!*” proposta por Wittgenstein e, de certa forma, incorporada nas análises de Ziff, Weitz e Kennick falha porque considera apenas propriedades observáveis. Mandelbaum então pressupõe que a possibilidade de uma definição essencialista em termos de propriedades não observáveis estaria em aberto. Contudo, cabe questionar se a interpretação de Mandelbaum sobre a sugestão de Wittgenstein está correta. Mas a despeito desse questionamento é preciso enfatizar, tal como afirma D’Orey (2007, p. 18), que

embora Mandelbaum não tenha avançado qualquer definição, a brecha que abriu na argumentação [...] revelou que os argumentos que impediam a construção de definições essencialistas não colhiam contra definições baseadas em propriedades relacionais não exibidas como é, por exemplo, o estatuto de obra de arte.

O principal objetivo de Mandelbaum em seu artigo é atacar um dos pilares da tese wittgensteiniana de que generalizações em arte são desnecessárias. Essa crítica se inicia com a censura àquilo que Mandelbaum nomeia como *Doutrina das Semelhanças de Família* desenvolvida por Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*⁵. A noção de *semelhança de família* foi arquitetada pelo filósofo austríaco na intenção de ilustrar sua visão antiessencialista da linguagem. Nesse sentido, ao invés de definir o que a linguagem é precisamente, Wittgenstein buscou mostrar a inviabilidade dessa tarefa ao mencionar que a linguagem incorpora inúmeras e diferentes espécies de *jogos de linguagem* (*sprachspiele*). Para Wittgenstein, essa seria a razão pela qual a linguagem não poderia ser suficientemente esclarecida por um modelo generalista e universalista. O que Wittgenstein fez foi uma comparação entre linguagem e jogo afirmando que

em vez de indicar algo que é comum a tudo aquilo que chamamos de linguagem, digo que não há uma coisa comum a esses fenômenos, em virtude da qual empregamos para todos a mesma palavra, - mas sim que estão *aparentados* uns com os outros de muitos modos diferentes. E por causa desses parentescos chamamo-los todos de “linguagem” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 52).

Por conseguinte, os conceitos de *linguagem*, *jogo*, *arte*, dentre outros, tem o seu sentido estabelecido por uma rede de semelhanças que se sobrepõem e se entrecruzam. Conforme a posição de Wittgenstein, o uso de muitos conceitos se fundamenta na sobreposição de algumas características semelhantes (e também diferentes) partilhadas entre tudo o que recai sobre os mesmos. Mas para Mandelbaum a inexistência de um elemento comum presente, exibido e facilmente reconhecido na classificação de algo no âmbito de um determinado conceito constitui o aspecto negativo da chamada *Doutrina das Semelhanças de Família*. Logo,

[...] para Mandelbaum a presença de semelhanças é um critério muito frágil para classificar coisas como sendo do mesmo tipo e, mais do que isso, talvez o que permita reunir certas coisas sob um mesmo conceito, seja algo que está além das informações dadas imediatamente à percepção sensorial (SIQUEIRA, 2017, p. 186).

⁴ Apesar de mencionar Kennick em seu artigo, Mandelbaum enfrenta com maior dedicação a noção de *semelhança de família* e os argumentos de Ziff e Weitz.

⁵ Em seu artigo, Mandelbaum cita os parágrafos 65, 66 e 67 das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein, ou seja, os parágrafos onde o filósofo apresenta e desenvolve sua noção de *semelhança de família*.

Na construção de sua crítica à noção de *semelhança de família*, inicialmente Mandelbaum considera que a diversidade de jogos torna a posição de Wittgenstein até mesmo plausível. “Por exemplo, não hesitamos em caracterizar tênis, xadrez e paciência como jogos, embora uma comparação entre eles não revele qualquer traço específico que seja o mesmo em cada um deles” (MANDELBAUM, 1965, p. 220). Mas, conquanto possa se mostrar razoável, Mandelbaum, por sua vez, não defende a posição wittgensteiniana. Conforme o próprio, “no entanto, não acredito que sua doutrina da semelhança de família, tal como se encontra, forneça uma análise adequada do porquê um nome – como ‘jogo’ – é aplicado ou recusado [...]” (MANDELBAUM, 1965, p. 220).

Para fortalecer sua argumentação, Mandelbaum recorre a uma estratégia muitas vezes empregada pelo próprio Wittgenstein, a saber: o uso de experimentos de pensamento para esclarecer e desfazer problemas. Desse modo, Mandelbaum pede para que se imagine a seguinte situação: uma pessoa que razoavelmente saiba jogar alguns jogos de cartas - tais como truco, paciência e outros semelhantes - o vê embaralhando cartas e arrumando-as em pilhas, ou seja, fazendo coisas que, perceptivelmente, são idênticas aos movimentos feitos por alguém que se encontra, de fato, jogando algum tipo de jogo de cartas. Tal pessoa estaria em condições de perguntar: “Que jogo você está jogando?”. Todavia, no experimento proposto, não é um jogo propriamente dito que está sendo jogado, mas, sim, a prática da leitura da sorte (algo como o tarô). Mandelbaum (1965, p. 220) então pergunta: “será que as semelhanças entre o que você me viu fazendo e as características dos jogos de cartas com as quais você está familiarizado permitem me contradizer e dizer que estou, efetivamente, jogando algum tipo de jogo?”. A objeção de Mandelbaum aponta para a ideia segundo a qual as semelhanças observadas entre os jogos de cartas e a leitura da sorte não são suficientes para que a última seja incorporada adequadamente ao conceito de *jogo*. Portanto, atacando a posição de Wittgenstein Mandelbaum (1965, p. 220) afirma: “o uso comum não permitiria, acredito, que descrevêssemos a adivinhação como um exemplo de jogo, por mais impressionantes que sejam as semelhanças entre os modos como as cartas são tratadas no jogo de paciência e na sorte”⁶. Contudo, no parágrafo 200 das *Investigações Filosóficas* Wittgenstein (1999, p. 92), ao discutir a noção de regras, introduz um interessante caso hipotético, qual seja:

pode-se naturalmente imaginar que dentre um povo que ignora jogos, duas pessoas se sentam diante de um tabuleiro de xadrez e fazem os lances de uma partida de xadrez; e mesmo com todos os fenômenos anímicos concomitantes. Se *nós* víssemos isto, diríamos que eles jogavam xadrez.

Da forma como o caso está colocado, pode-se dizer que Wittgenstein não considera apenas aspectos observáveis, pois, sem a informação prévia de que esses dois sujeitos não conhecem xadrez, o comportamento aparente dos mesmos em nada se diferenciaria do comportamento de duas outras pessoas que, de fato, sabem jogar esse jogo (ou seja, dominam suas regras e lances). A diferença, para o filósofo austríaco, está ligada ao comportamento regrado, isto é, os que são capazes de jogar xadrez seguem as regras estabelecidas intersubjetivamente e se referem as regras quando são interpelados a explicar o que fazem. Não se trata, conseqüentemente, de apenas “*olhar e ver*”.

Não considerando esse ponto da filosofia de Wittgenstein, ou seja, que não se trata de apenas apontar características manifestas, Mandelbaum insiste que as semelhanças aparentes entre jogos de cartas e a leitura da sorte não constituem, fundamentalmente, semelhanças de

⁶ Citando outro exemplo, Mandelbaum indica também que as semelhanças visíveis entre a modalidade da luta-livre e uma briga de rua não são critérios aceitáveis para se classificar a última como jogo ou prática esportiva.

família⁷. Ademais, diz, “o que parece ser crucial em nossa designação de uma atividade como jogo é, portanto, não apenas uma questão de notar um número de semelhanças entre ela e outras atividades que denotamos como jogos, mas envolve algo mais” (MANDELBAUM, 1965, p. 220). Em outras palavras, envolveria propriedades não observáveis. Percebe-se nitidamente que Mandelbaum solicita a procura por algo oculto; por algo que somente uma investigação aguçada poderia revelar. O erro de Wittgenstein teria sido - conforme Mandelbaum - ignorar que a expressão “*semelhança de família*” pode ser empregada tanto em sentido literal quanto em sentido metafórico. Para ele, o filósofo austríaco não estabeleceu adequadamente a diferença entre o sentido literal e metafórico da noção de *semelhança de família*. E justamente por não ter especificado essa diferença, entende Mandelbaum, é que Wittgenstein mostrou-se incapaz de conceber a existência de algo comum a todos os exemplares de uma mesma classe conceitual.

Ainda de acordo com a objeção de Mandelbaum acerca da noção de *semelhança de família*, seria possível identificar traços comuns, por exemplo, observando um conjunto de retratos fotográficos. Assim, uma breve análise poderia indicar características semelhantes visíveis nos retratos, tais como: a mesma cor da pele, olhos profundos, cabelos encaracolados, rostos arredondados, dentre outras. Alguém que contemplasse essas imagens seria levado a supor – sustentado pelas similaridades reconhecidas – que os retratados são membros de uma mesma família. Contudo, sem qualquer informação adicional suficiente e capaz de comprovar o parentesco, os traços comuns observados não constituiriam, necessariamente, semelhanças de família. Então, saber se os mesmos revelam semelhança de família pressuporia algo não perceptível, ou seja, demandaria conhecimento do vínculo biológico. Na ausência desse vínculo e, a despeito das similitudes, somente em sentido metafórico (mas não literal) seria possível falar de semelhanças de família. Deste modo, afirma Mandelbaum (1965, p. 221), “o que marca a diferença entre um sentido literal e um sentido metafórico da noção ‘semelhança de família’ é, portanto, a existência de uma conexão genética no primeiro caso, e não no segundo”. Por conseguinte, o traço genético (entendido como propriedade comum) é a característica não visível que todos os membros familiares partilham entre si. Interpretada e considerada em seu sentido literal, então, a noção de *semelhança de família* demandaria a existência de algo comum que se encontra além das características observáveis. Nesse caso, ao contrário das teses de Ziff, Weitz e Kennick, a definição precisa do conceito de *arte* poderia - na concepção de Mandelbaum – ser estabelecida.

Todavia, em que sentido pode-se pressupor o uso literal da expressão *semelhança de família* (tal como defende Mandelbaum) se os conceitos de jogo, linguagem e arte não são portadores de gêneses biológicos? Somente em sentido metafórico. Além do mais, Mandelbaum toma o significado da palavra *família* exclusivamente como referindo-se ao vínculo biológico no qual membros familiares estariam ligados única e exclusivamente por um ancestral comum. Mas a palavra em questão não denota apenas o vínculo biológico, haja vista que, por exemplo, se um casal adota uma criança, esta passa a fazer parte da família sem possuir o vínculo biológico. Percebe-se então que a significação da palavra *família* não depende inteiramente do vínculo biológico; depende também de uma convenção. Ademais, ao tratar da noção de *semelhança de família*, Wittgenstein não fala apenas nas características manifestas dos jogos (como um jogo ser jogado com bola ou sobre um tabuleiro), mas menciona também o ganhar e perder; cita o uso recreativo dos jogos onde é possível perceber “[...] semelhanças surgirem e desaparecerem” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 52), ou seja, chama atenção para propriedades relacionais. Porém, não as toma como propriedades necessárias e suficientes dos jogos.

⁷ E para Wittgenstein as possíveis semelhanças visíveis entre jogos de carta e a leitura da sorte também não são passíveis de serem justificadas como semelhança de família.

Em seu ataque ao antiessencialismo wittgensteiniano, Mandelbaum sustenta que Ziff, Weitz e Kennick fizeram uso da noção de *semelhança de família* de forma negativa, uma vez que

a posição que eles procuram estabelecer é que a teoria estética tradicional tem se enganado ao supor que existe alguma propriedade essencial ou característica definidora das obras de arte (algum conjunto de propriedades ou características); como consequência, eles argumentam que a maioria das perguntas feitas àqueles engajados em escrever sobre estética são tipos de perguntas equivocadas (MANDELBAUM, 1965, p. 222).

E isso, sobretudo, porque esses filósofos negaram que a identificação das obras de arte dependesse de qualquer definição conceitual *essencialista* prévia. Portanto, “segundo Ziff, Weitz e Kennick, a identificação das obras de arte e a distinção entre elas e outras categorias de coisas demandaria unicamente o recurso à ideia de *semelhança de família* [...]” (SIQUEIRA, 2017, p. 176). Todavia, para Mandelbaum essa tese implica problemas teóricos difíceis de serem ignorados. Um desses problemas seria a própria vagueza que a noção de *semelhança de família* ensejaria, posto que qualquer coisa se assemelharia a qualquer coisa em algum aspecto. Radicalizando a argumentação de Mandelbaum, Siqueira concebe que [...] uma estrela é semelhante a uma lesma, na medida em que ambas são coisas materiais; e um vaga-lume é semelhante a uma lesma, já que ambos são animais, e o vaga-lume é semelhante à estrela, pois ambos possuem luz própria” (SIQUEIRA, 2017, p. 176). Para Ziff, Weitz e Kennick o principal critério de identificação e reconhecimento de um objeto como *obra de arte* repousa nas *semelhanças* que o mesmo pode apresentar com relação a um caso paradigmático. Todavia, o problema desse mesmo critério residiria na ideia de que se as *semelhanças* relevantes entre um objeto e um caso paradigmático de *obra de arte* não forem especificadas, qualquer traço de similaridade entre eles seria critério para categorizar o primeiro como tal⁸. Assim sendo, o projeto definicional precisaria ser reestabelecido, uma vez que, nas palavras do próprio Mandelbaum (1965, p. 222), “a difamação radical da generalização relativa às artes [...] pode envolver sérios erros e pode não constituir um avanço notável”. Porém, cabe enfatizar que Ziff, por exemplo, não alega que classificar algo como arte significa apontar *qualquer semelhança*. Para ele, se alguma diferença é mais significativa do que qualquer *semelhança*, neste caso, o conceito de *arte* não é aplicado.

Tomando como referência aquilo que chama de um *caso bem explícito* (*a clear-cut case*) de *obra de arte*, ou seja, a pintura *O Rapto das Sabinas* (de Poussin), Ziff compara dois objetos para mostrar como um deles pode ser considerado arte e o outro não, a saber: um vaso grego e um pote de feijão da Nova Inglaterra. Comparando-se apenas o vaso e o pote, muitas *semelhanças* podem ser percebidas tais como: ambos são artefatos; não foram feitos para serem exibidos em galerias de arte; os dois são objetos utilitários originalmente criados para atender objetivos domésticos. Mas, ao contrário do pote de feijão da Nova Inglaterra, segundo Ziff, o vaso grego é arte. Mas por quê? “Em relação a isso, considere os pontos de *semelhança* entre um vaso grego e a pintura de Poussin que também são pontos de divergência entre um vaso grego e um pote de feijão da Nova Inglaterra” (ZIFF, 1953, p. 65). A argumentação de Ziff é que o pote de feijão não é tratado tal como a pintura de Poussin é tratada. Os vasos gregos, assim como a pintura de Poussin, são expostos em galerias e exibidos para contemplação. Isso constitui uma das *semelhanças* que, para Ziff, é decisiva na aceitação do vaso, e não do pote, como *obra de arte*. Percebe-se aqui que a argumentação antiessencialista de orientação wittgensteiniana *não se resume* a propriedades observáveis da forma como Mandelbaum dá a entender. Outra similaridade entre o vaso grego e a pintura de Poussin está no fato desses dois objetos serem representacionais. Logo, as pessoas

⁸ Além de Mandelbaum, Harold Osborne (1905 – 1987) também questionou a tese de que a presença de *semelhanças* possa servir como critério para se classificar algo como obra de arte. Para mais detalhes, vale consultar o texto de Osborne intitulado *Definition and Evaluation in Aesthetics* (1973).

educadas em arte falam da estrutura formal do vaso grego de modo análogo quando apreciam pinturas como as de Poussin. E, a despeito de algumas disparidades evidentes entre o vaso grego e a pintura de Poussin (tal como o fato do primeiro não ter sido criado originalmente para ser exposto), as semelhanças são suficientes, na concepção de Ziff, para considerá-lo como *obra de arte*. As disparidades entre o pote de feijão da Nova Inglaterra e a pintura do artista francês são demasiado significativas para que ele seja colocado na condição de arte. Assim, “chegamos a um ponto de ruptura e estamos inclinados a dizer coisas como: ‘um pote de feijão não pode ser classificado como uma obra de arte. É apenas uma questão de grau’” (ZIFF, 1953, p. 66). Mediante esse exemplo comparativo, é possível compreender que a posição defendida por Ziff não pressupõe o estabelecimento de toda e qualquer possível semelhança.

Todavia, na perspectiva de Mandelbaum o erro dos wittgensteinianos (e de Wittgenstein) residiria no fato da noção de *semelhança de família* considerar tão somente qualidades perceptíveis, seja dos jogos ou das *obras de arte*. Portanto,

a crítica de Mandelbaum consiste em dizer que eles se concentraram apenas em qualidades *aparentes* dos jogos ou das obras e não levaram em conta os seus aspectos relacionais. Como características aparentes, Mandelbaum toma aspectos fáceis de perceber, como um jogo usar uma bola, uma pintura ter uma composição triangular, uma tragédia relatar uma má sorte, etc. (RAMME, 2009, p. 208).

Por outro lado, se a noção de *semelhança de família* pressupõe semelhanças aparentes entre os membros de uma família (como a cor dos olhos, do cabelo, o formato do rosto, etc.), segundo Ramme (2009, p. 205-206) “[...] se refletirmos melhor, vemos que não pode ser isso, pois a teoria do significado das *Investigações* é uma teoria que afirma que o significado de uma expressão é o uso e não um objeto”. E depois, vale destacar que a noção de *semelhança de família* não está isolada no interior da filosofia de Wittgenstein e se conecta à outras noções e conceitos.

Voltando ao antiessencialismo, Ziff buscou mostrar como o termo *obra de arte* é usado e se voltou para a questão de saber se existiria alguma característica geral a todas as obras. Seu exemplo mencionado acima (*O Rapto das Sabinas*) identificou sete características que constituiriam um caso paradigmático de arte ⁹. Porém, nenhuma delas seria necessária e suficientemente uma característica de *obra de arte*. Por outro lado, Ziff se concentrou em alguns aspectos, mas não em outros e, na visão de Mandelbaum (1965, p. 224), “ao fazê-lo, ele está fazendo um apelo implícito ao que é, pelo menos, uma teoria estética mínima [...]”; indo, inclusive, na contramão de seu próprio antiessencialismo wittgensteiniano. A teoria implícita que Mandelbaum supõe estar na base da descrição de Ziff diz respeito a características esteticamente substanciais passíveis de serem reconhecidas na pintura de Poussin. E para sinalizar essa teoria estética implícita, Mandelbaum parte do fato de Ziff relatar determinadas qualidades da pintura de Poussin as quais fariam dela uma excelente *obra de arte*. “Segundo essa teoria, a excelência de uma pintura depende da posse de certas qualidades objetivas, e de que essas qualidades são (em parte pelo menos) elementos na sua estrutura formal e que o artista pretendia que percebêssemos essas qualidades ao contemplá-la e estudá-la” (MANDELBAUM, 1965, p. 225). Ziff, por exemplo, não considera que o tamanho, o peso ou o valor monetário da tela de Poussin sejam elementos indispensáveis na caracterização dela como *obra de arte*. Logo, a descrição de Ziff carregaria uma teoria estética geral, pois, do contrário, “[...] o tipo de descrição da pintura de Poussin [...] não

⁹ Quais sejam: 1° é uma pintura; 2° foi feita conscientemente com cuidado e habilidade; 3° o artista pretendia que ela fosse exibida para que as pessoas pudessem contemplá-la, estudá-la, discuti-la e que fosse tratada da maneira como as obras habitualmente são tratadas; 4° essa pintura foi exibida em uma galeria ou museu; 5° a obra é uma pintura representacional e possui um tema bem definido (no caso, uma cena mitológica); 6° a pintura expressa uma estrutura formal elaborada e complexa; 7° a pintura é uma excelente obra de arte.

teria ajudado a estabelecer um caso claro do que deve ser designado como uma obra de arte” (MANDELBAUM, 1965, p. 225).

Para Mandelbaum, os argumentos levantados por Ziff pressupõem também uma relação necessária entre *obra de arte* e público (ou seja, um aspecto relacional). Ziff não teria percebido esse detalhe. Na concepção de Mandelbaum, o aspecto relacional que conecta obra e público não difere entre as diversas linguagens da arte e perpassa todo objeto ou manifestação artística. Conforme Mandelbaum (1965, p. 225), “o que é importante notar é que a caracterização do professor Ziff [...] contém uma teoria implícita da natureza da obra de arte”. Consoante isso, Ziff poderia ter feito uma generalização da arte na medida em que “[...] se tivesse investigado cuidadosamente as relações que ele supunha existir entre algumas das características da pintura de Poussin, ele poderia ter descoberto que, ao contrário de suas inclinações, estava bem adiantado em propor generalizações explícitas a respeito das artes” (MANDELBAUM, 1965, p. 225).

Ao passo em que Ziff contesta a generalização do conceito de *arte* a partir da ideia segundo a qual as linguagens artísticas são significativamente diferentes, essa mesma generalização é questionada em bases históricas. Nessa direção, Weitz concebeu que a prática artística não poderia ser vista como estática dado que, no decorrer da história, artistas desenvolveram diferentes obras e manifestações artísticas. Conforme Mandelbaum (1965, p. 226), o que Weitz “[...] alega é que o conceito de ‘arte’ deve ser tratado como um conceito aberto, uma vez que novas formas de arte se desenvolveram no passado e, como qualquer forma de arte, [...] pode passar por transformações radicais de geração para geração”¹⁰. Como alegou Weitz, seria inútil apontar as condições necessárias e suficientes para que um objeto pudesse ser classificado como arte. O argumento principal de Weitz contra o essencialismo na arte está diretamente ligado à sua constatação de que a atividade artística é mutável e imprevisível. Por isso sua conclusão foi que seria impossível determinar as condições necessárias e suficientes sem restringir a possibilidade de criação artística e o desenvolvimento de novas formas de arte. Mas, assim como Mandelbaum atribui uma teoria implícita à exposição argumentativa de Ziff, também Weitz, ao aferir que a arte é uma prática sujeita a mudanças, estaria depreendendo sua natureza essencial. Ou seja, a arte poderia ser caracterizada como uma atividade essencialmente criativa e expansiva. Nas palavras de Siqueira (2017, p. 175), “desse modo, ao caracterizar o conceito Arte como um conceito aberto justamente em virtude de sua atividade sempre mutável e criativa, Weitz está inconscientemente admitindo a presença de uma propriedade necessária a tudo aquilo que pode ser referido por esse conceito”. Mas, considerando a suposta necessidade de se definir precisamente o conceito em questão, afirmar que - em essência - arte é uma atividade mutável, cumpre as exigências de uma definição a ponto de elevar a compreensão sobre o caráter geral das *obras de arte*? O que se tem aqui é algo semelhante ao que Wittgenstein (1999, p. 31) questiona:

imagine alguém que diga: “Todas as ferramentas servem para modificar alguma coisa. Assim, o martelo, a posição de um prego, a serra, a forma da tábua etc”. E o que modificam o metro, o vidro de cola, os pregos? – “Nosso saber sobre o comprimento de uma coisa, a temperatura da cola e a solidez da caixa”. – Ganhar-se-ia algo com essa assimilação da expressão?

¹⁰ Antes de Mandelbaum, Joseph Margolis (1924 -) já havia questionado o antiessencialismo de Weitz no texto (datado de 1958) *Mr. Weitz and the definition of art*. Para Margolis, Weitz teria caído no erro de estabelecer uma conclusão lógica mediante considerações empíricas (cf. SIQUEIRA, 2017, p. 172). O movimento feito por Weitz do empírico para o lógico seria inválido porque cairia no erro de deduzir, a partir de informações de como algo é, como esse algo deve ser. Sendo assim, Margolis acusa Weitz de ter confundido razões lógicas com razões práticas. Por conseguinte, os argumentos propostos por Weitz não invalidariam a possibilidade de uma definição essencialista; apenas apresentariam algumas dificuldades - tais como as sucessivas transformações históricas nas práticas artísticas.

Na perspectiva de Mandelbaum, a tese do conceito aberto defendido por Weitz falharia em decorrência de problemas lógicos. De acordo com Weitz, o estatuto de *arte* deveria ser aplicado de forma indutiva a partir dos critérios de reconhecimento pautados em propriedades supostamente aparentes (tal como Mandelbaum interpreta). Segundo Ramme (2009, p. 205) “[...] parece que é isso que Weitz está dizendo. Embora fale do uso do conceito, ele está sempre enfatizando que este uso é guiado pelas propriedades aparentes do objeto” (RAMME, 2009, p. 205). Assim, Mandelbaum identifica a existência de uma lacuna na discussão de Weitz, especificamente quando este defende que o caráter inovador da produção artística resulta na criação de novas *obras de arte*. Conforme Weitz, novas *obras de arte* ensejam novas “propriedades”; razão pela qual não seria possível definir precisamente o conceito correspondente. No entanto, Mandelbaum argumenta que a questão de saber se um conceito é aberto ou fechado não é idêntica à questão de saber se instâncias futuras as quais o conceito pode ser aplicado possui ou não novas propriedades. Segundo consta na objeção formulada por Mandelbaum, o fato de a produção artística consistir numa atividade inovadora (e muitas vezes revolucionária) não impediria a possibilidade da definição precisa do conceito de *arte*. Logo,

para esse filósofo, toda argumentação de Weitz falha justamente por não dispor de nenhum raciocínio que realmente prove que o aparecimento de novos objetos que caiam sob um conceito previamente definido necessariamente exige uma mudança nas cláusulas definicionais desse conceito (SIQUEIRA, 2017, p. 173 – 174).

Por esse motivo, Weitz não teria mostrado suficientemente que uma novidade na aplicação do conceito de *arte* envolveria um alongamento na conotação desse mesmo conceito.

Em sua objeção à tese de Weitz, Mandelbaum cita os desdobramentos da *pintura representacional*. Segundo ele, esse gênero pictórico poderia ter sido definido em termos essencialistas independentemente do desenvolvimento subsequente de novas vertentes representacionais. Para Mandelbaum, uma definição precisa da *pintura representacional* não obstruiria o acréscimo – nesse mesmo gênero - das pinturas históricas; das naturezas-mortas; das imagens figurativas estilizadas; dentre outras possíveis. Uma definição objetiva para *pintura representacional* seria viável, argumenta Mandelbaum, antes do surgimento de toda e qualquer nova forma de pintura representacional que viesse acompanhada de novas propriedades. “Assim, para definir uma forma particular de arte – defini-la verdadeira e precisamente – não é necessário estabelecer oposição a quaisquer novas criações que possam surgir dessa forma particular” (MANDELBAUM, 1965, p. 226). Em síntese, o fato de novas formas de arte surgirem não invalidaria a generalização desse conceito.

De fato, Weitz visou mostrar que uma definição unilateral do conceito de *arte* não era só insuficiente: ele buscou comprovar a existência de uma incompatibilidade necessária entre generalização e o conceito de *arte*. Haveria para Weitz um hiato entre declarar as propriedades necessárias e suficientes da arte e permitir a própria criatividade da esfera artística. Mas, nas palavras de Mandelbaum (1965, p. 226), “ele não conseguiu fundamentar essa tese, uma vez que não ofereceu argumentos para provar que um novo tipo de instanciação de um conceito previamente definido necessariamente envolverá mudança em sua definição”.

Como mencionado anteriormente, a objeção de Mandelbaum ao antiessencialismo de orientação wittgensteiniana encontra-se fundamentada, principalmente, nas críticas ao conceito de *semelhança de família*. Como argumento a seu favor, Mandelbaum diz que apesar de não ter explicitado que a noção de *semelhança de família* conota um sentido literal, Wittgenstein teria pressuposto que a mesma envolve conexão genética, isto é, propriedades não observáveis (cf.

MANDELBAUM, 1965, p. 221)¹¹. *Arte e jogo* deveriam então possuir atributos comuns não exibidos. Conforme Mandelbaum, se a noção de *semelhança de família* diz algo sobre como os jogos se relacionam uns com os outros, nesse caso, “[...] deve-se explorar a possibilidade de que, em meio as suas diferenças, os jogos possuam um atributo comum que, tal como a conexão biológica, não é em si uma das suas características diretamente exibidas” (MANDELBAUM, 1965, p. 221). Para Mandelbaum, Wittgenstein poderia ter explorado esse aspecto da questão. Por exemplo, no entendimento de Mandelbaum os diversos jogos podem partilhar como atributo comum o propósito com o qual foram inventados, a saber: o caráter e o interesse não prático (lúdico) que se manifesta em quem joga um jogo. Assim sendo,

se houvesse tal traço comum, não se esperaria que ele fosse definido em um livro de regras, [...] já que os livros de regras apenas tentam nos dizer como jogar um determinado jogo: nosso interesse em jogar um jogo e nossa compreensão do que constitui um jogo já estão pressupostos pelos autores de tais livros (MANDELBAUM, 1965, p. 221).

Embora possa ostentar alguns traços observáveis bastante semelhantes, o tarô não é um jogo de carta tal como paciência o é. E se apenas os aspectos perceptíveis fossem tomados como referência, seria possível classificar o tarô como jogo. “‘Não pense, veja’, diria Wittgenstein – e você estaria considerando como jogo algo que não é” (SIQUEIRA, 2017, p. 187).

O interesse não prático (lúdico) pode ser compreendido, sugere Mandelbaum, como traço comum e próprio de todos os jogos. Para o filósofo, trata-se de uma propriedade não observável. Portanto, destaca Mandelbaum (1965, p. 222), se o objetivo é encontrar o aspecto comum, “[...] é importante que procuremos no lugar certo e da maneira correta [...]; não devemos presumir que qualquer traço comum a todos os jogos deva ser alguma característica manifesta, como se eles devessem ser jogados com bola ou com cartas [...]”. Na concepção de Mandelbaum, Wittgenstein e os filósofos antiessencialistas da arte teriam falhado em suas colocações ao defenderem que elementos diretamente observáveis representavam impedimento para a existência de propriedades comuns aos jogos e às artes. Contudo, Mandelbaum não nega que características observáveis desempenhem papéis importantes no uso e na compreensão dos conceitos; apenas argumenta que similaridades na origem e na intenção podem indicar as relações essenciais entre tudo aquilo que recai sobre um conceito. Nesse sentido, Mandelbaum simpatiza com a tese segundo a qual a definição precisa do conceito de *arte* não pode ser aferida com base nas propriedades observáveis encontradas nas obras devido à inexistência de um elemento passível de ser identificado em tudo aquilo que é classificado como tal. Todavia, Mandelbaum se distancia da perspectiva wittgensteiniana por considerar que o mesmo não se dá com os atributos relacionais. Segundo ele, assim

[...] como as conexões biológicas entre aqueles que estão conectados por semelhança de família, ou como as intenções básicas que distinguimos entre cartomantes e jogadores de cartas, tal característica pode ser um atributo relacional, em vez de alguma característica a qual se poderia apontar e dizer: “É essa particularidade do objeto que me leva a designá-lo como uma obra de arte” (MANDELBAUM, 1965, p. 222).

No conjunto geral daquilo que é chamado *obra de arte*, Mandelbaum estabelece uma distinção entre *características diretamente exibidas* (*directly exhibited features*), e *atributos relacionais* (*relational attributes*). Ao contrário das *características diretamente exibidas*, Mandelbaum reitera que

¹¹ Cabe destacar aqui que essa interpretação proposta por Mandelbaum acerca da noção de semelhança de família provém de uma tradução (do original alemão para o inglês) sua feita a partir do parágrafo 67 das *Investigações Filosóficas*. Para maiores detalhes, ver a nota de rodapé 11 do texto de Mandelbaum indicado nas referências bibliográficas.

os *atributos relacionais* podem ser apreendidos, mas não apontados. Assim sendo, deve-se identificar qual seria o atributo não observável que uniria todas as *obras de arte*. “Em outras palavras, o que Mandelbaum quer dizer é que não devemos olhar só para o objeto, mas tentar perceber a relação que ele cria com, por exemplo, o público e aí poderíamos encontrar a essência da arte” (RAMME, 2009, p. 208). De fato, essa relação seria um dos *atributos relacionais* mais significativos para o filósofo, já que o mesmo efetivamente indica isso ao declarar que “um atributo relacional do tipo requerido poderia [...] ser apreendido apenas se alguém considerasse objetos de arte específicos como tendo sido criados por alguém para algum público real ou possível” (MANDELBAUM, 1965, p. 222).

Mandelbaum menciona em seu texto – embora não cite diretamente – que algumas teorias estéticas tradicionais consideram a arte como uma forma especial de comunicação e expressão, bem como “[...] uma forma especial de realização de desejos, ou como sendo uma apresentação da realidade na forma sensível” (MANDELBAUM, 1965, p. 222). Alega ainda o filósofo que

tais teorias não pressupõem que em cada poema, pintura, peça ou sonata haja um ingrediente específico que os identifica como obra de arte; em vez disso, aquilo que é considerado comum a esses diversos objetos é uma relação que supostamente existiu [...] entre algumas de suas características e atividades, assim como as intenções daqueles que as fizeram (MANDELBAUM, 1965, p. 222 – 223).

Para Mandelbaum, Wittgenstein e os filósofos da arte por ele influenciados não consideraram tais especificidades. Mandelbaum entendeu que “não ter explorado essa questão foi [...] uma deficiência importante por trás da rejeição do essencialismo e, conseqüentemente, da proposta da doutrina das semelhanças de família como uma explicação para a lógica de conceitos como jogo e arte [...]” (SIQUEIRA, 2017, p. 188).

Não obstante, é dito que Mandelbaum faz parte do grupo de filósofos que abriram caminho para que uma definição essencialista acerca do conceito de *arte* pudesse ser repensada e reformulada sem que, para tanto, fosse necessário recorrer às propriedades ou características passíveis de serem localizadas nas *obras de arte*. Ao reabilitar e fortalecer o projeto definicional, pode-se dizer que ele encarou diretamente o antiessencialismo de orientação wittgensteiniana. Porém, sua interpretação da noção de *semelhança de família* é questionável na medida em que Wittgenstein não a considera em sentido literal e nem conclui que a semelhança deva ser alguma propriedade manifesta.

É preciso enfatizar que nas *Investigações Filosóficas* Wittgenstein traça uma importante distinção entre *ver* e *ver como* a qual Mandelbaum não fez qualquer alusão. Ver uma semelhança entre um rosto e outro, por exemplo, é também uma questão de comparação que envolver fazer *ver como* (isto é, estabelecer uma relação que vai além das informações perceptíveis), e não simplesmente apontar, de forma objetiva, uma *característica diretamente exibida*. Na segunda parte da mencionada obra - mais precisamente na passagem XI – o filósofo austríaco afirma haver dois empregos da palavra *ver*. De acordo com Wittgenstein (1999, p. 177), “O primeiro: ‘O que você vê ali?’ – ‘Vejo isto’ (segue-se uma descrição, um desenho, uma cópia). O segundo: ‘Vejo uma semelhança nestes dois rostos’ – aquele a quem comunico isto deve ver os rostos tão claramente como eu mesmo”. Há uma diferença categórica nesses dois empregos do verbo *ver*. Se no primeiro caso trata-se de descrever propriedades manifestas, no segundo caso, em que a pessoa deve notar a semelhança que até então não havia notado, não se trata (necessariamente) de ver alguma propriedade ou qualidade específica que, por qualquer motivo, passou despercebida, pois “o ‘ver como...’ não pertence à percepção. E por isso é como um ver e também não é como um ver” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 180). Nas palavras de Wittgenstein (1999, p. 177), “observo um rosto e noto de repente sua semelhança com um outro. Eu *vejo* que não mudou; e no entanto o

vejo diferente. Chamo esta experiência de ‘notar um aspecto’”. Ora, em sua crítica à noção de *semelhança de família* Mandelbaum não discorre sobre essa importante diferenciação e por isso interpreta que a alegação de Wittgenstein “*Não pense, veja!*” – a qual o filósofo austríaco parece estar muito mais condenando a teorização essencialista onde ela não é viável – diz respeito a algum conjunto de propriedade manifesta, ou, para usar uma de suas próprias distinções, um conjunto de *características diretamente exibidas*.

O tema da *percepção e revelação de aspectos* (que na citação acima aparece como “notar um aspecto”) não se limita puramente ao tema da percepção enquanto instância sensorial; mas se encontra situado entre as esferas dos conceitos de *visão* - enquanto estado fisiológico de ver -, de *pensamento e interpretação*. Sendo assim, o tema da *percepção de aspectos* se conecta aos conceitos de *pensamento e interpretação* quando o que é visto é percebido ora como uma coisa, ora como outra sem, contudo, se modificar. É o caso, por exemplo, da figura *lebre-pato*. Tal figura (híbrida) que Wittgenstein toma emprestada do psicólogo Joseph Jastrow (1863 – 1944) pode vir a ser visualizada como lebre num instante e como pato noutra; embora permaneça a mesma o tempo todo, isto é, mantém inalteradas todas as suas propriedades e qualidades manifestas. O que se percebe na revelação de um aspecto não é uma propriedade daquilo que se experiencia, mas, sim, uma relação interna entre ele e outros objetos. Conforme Wittgenstein (1999, p. 180), “a expressão da mudança de aspecto é a expressão de uma *nova* percepção, ao mesmo tempo com a expressão da percepção inalterada”. Disso se segue que na percepção da revelação de um novo aspecto o que muda é a relação com aquilo que é visto, e não a percepção.

Similarmente ao exemplo da figura lebre-pato, *ver* uma obra *como forma significativa* ou *como expressão da emoção* (teorias que Weitz questiona apenas em termos de essência geral da arte) não significa fazer referência a propriedades diretamente observáveis (*características diretamente exibidas*)¹². Isso pode ser justificado uma vez que se considera a seguinte possibilidade: dois artistas apresentam, cada qual, sua pintura e que, por acaso, elas são visivelmente idênticas. No entanto, um a justifica tendo como base a teoria formalista enquanto o outro explica sua obra com referência na teoria emocionalista¹³. Apesar de ser claramente possível *ver* uma obra *como formalista* e a outra *como emocionalista*, uma descrição objetiva dessas duas pinturas apontaria as mesmas propriedades e qualidades. Sendo assim, pode-se compreender que a argumentação dos antiessencialistas de orientação wittgensteiniana não aponta para a existência de propriedades observáveis as quais se poderia nomear como *forma significativa* ou *expressão da emoção*, mas, sim, para propriedades que podem ser *vistas como forma significativa* ou *expressão da emoção*. Logo, não

¹² Como representantes do formalismo, pode-se citar Clive Bell (1881 – 1964) e Roger Fry (1866 – 1934). De forma sucinta, tais autores pressupõem como essência o modo específico segundo a qual uma obra ou linguagem artística se organiza; isto é, os dois teóricos atestam que o conceito de arte se define enquanto *forma significativa* (a forma é o conteúdo da obra de arte). Essa teoria é bastante objetiva e ignora um ponto fundamental da teoria formulada pelos emocionalistas, a saber: a subjetividade. Logo, nas perspectivas de Tolstói (1828 – 1910) e Ducasse (1881 – 1969) a arte se define enquanto expressão da emoção por intermédio de um meio sensível público (*médium*); ou seja, esses dois pensadores recusam a forma significativa como único elemento definidor e afirmam que sem a transmissão de uma emoção não existe arte. Portanto, a teoria emocionalista considera que, na falta de um sentimento incorporado, teríamos tão somente um objeto possuidor de formas, mas não uma obra de arte.

¹³ A título de exemplificação, imagine-se essas duas obras com a seguinte aparência: um grande triângulo equilátero azul no centro de uma tela com fundo branco. O triângulo é trespassado por dois traços espessos e disformes na cor laranja. O formalista intitula sua obra como “*Elemento visual regular e elemento visual irregular*”. Como formalista, essa obra é tão somente uma composição na qual a simplicidade de dois elementos visuais (ou seja, o triângulo e os dois traços) é o motivo principal (incluindo no motivo uma poderosa relação entre cores complementares, bem como um diálogo entre forma geométrica e forma orgânica). Já o emocionalista, adepto de um certo expressionismo abstrato, nomeia sua pintura com o título “*O gestual sobrepondo-se a indiferença*”. Sua obra é um protesto contra a falta de subjetividade da escola formalista. Os dois traços laranjas disformes representam sua carga emocional sobre a frieza formalista representada pela forma triangular. Ver os dois objetos, o primeiro como sendo representante da teoria formalista e o outro como um exemplar da teoria emocionalista requer o domínio de uma técnica, pois, segundo Wittgenstein (1999, p. 183), “você pode ora pensar *nisto*, ora *naquilo*, ora olhá-lo como *isto*, ora como *aquilo* e então você o verá ora como *isto* ora como *aquilo*”.

se trata de uma propriedade a qual se poderia apontar como sendo *formalista* ou *emocionalista* tal como se pode apontar uma cor ou uma forma qualquer.

Por fim, cabe enfatizar que Ziff, Weitz e Kennick manifestaram a posição comum segundo a qual as teorias estéticas - embora tenham fracassado enquanto definição geral da arte - não são completos equívocos porque desempenham a função de orientar o olhar para *ver* uma obra *como formalista* ou *emocionalista*. Weitz, por exemplo, enfatizou que o papel da teoria estética seria fazer com que as atenções se voltassem para aquilo que uma determinada teoria estabelece como significativo em relação à arte. Nesse sentido, destaca Weitz (2007, p. 77), “compreender o papel da teoria estética não é concebê-la como uma definição, logicamente condenada ao fracasso, mas lê-la como sumário de recomendações sérias para prestarmos atenção, de determinada forma, a determinadas características da arte”. E Kennick, por sua vez, corrobora com Weitz ao alegar que uma teoria é mais um programa de reforma estética do que a descrição essencial da arte. Ou seja, o que a teoria estética revela não são as propriedades necessárias e suficientes da arte, mas, sim, propicia “[...] uma nova maneira de olhar as pinturas” (KENNICK, 1958, p. 325). Portanto, revisada à luz da distinção entre *ver* e *ver como*, a crítica de Mandelbaum à Wittgenstein e aos antiessencialistas da arte parece *não se justificar no todo*. É fato que as reflexões de Ziff, Weitz e Kennick não citam diretamente e nem exploram a fundo a discussão sobre a gramática do verbo *ver* que Wittgenstein empreendeu. Todavia - e a despeito do projeto essencialista ter sido retomado e, sobretudo, fortalecido na década de 1960 – a crítica de Mandelbaum à noção de *semelhança de família* e ao antiessencialismo wittgensteiniano é consequência de uma *interpretação significativamente equivocada*. Pois apesar de ser possível apontar a existência de uma série de propriedades manifestas tanto no caso dos jogos (ou seja, jogos que são jogados com bola e jogos que se jogam com cartas) quanto no caso das obras de arte (isto é, obras que partilham as mesmas propriedades formais em termos de cor e forma), ainda assim a crítica empreitada por Mandelbaum à aplicação que Ziff, Weitz e Kennick fizeram da noção de *semelhança de família* no campo da estética *não se sustenta* porque a alegação antiessencialista de que *não existe uma propriedade comum à todas as obras de arte* é uma alegação que *não tem como escopo indicar a existência de propriedades diretamente exibidas*. O que o antiessencialismo de orientação wittgensteiniana defende é que, dada a variedade de uso da expressão *obra de arte*, *não há uma única teoria verdadeira* capaz de orientar a experiência no sentido de fazer *ver algo* – exclusivamente - *como X obra de arte*, uma vez que ser ou não arte seria, na argumentação antiessencialista dos três citados, uma questão sempre em aberto.

Referências

- D'OREY, Carmo. *O que é a arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- KENNICK, Willian E. *Does traditional aesthetics rest on a mistake?* In: *Mind, New Series*. Vol. 67. n° 267 (Jul. 1958), pp. 317 – 334.
- MANDELBAUM, Maurice. *Family resemblances and generalization concerning the arts*. In: *American Philosophical Quarterly*. Vol. 2, n° 3 (July, 1965), pp. 219 – 228.
- RAMME, Noeli. *É possível definir “arte”?* In: *Analytica*, Rio de Janeiro, V. 13 n. 1, pp. 197 – 212, 2009.
- SIQUEIRA, Jean Rodrigues. *Filosofia analítica e a produção artística contemporânea: a teoria do conceito agregativo como proposta da superação do desafio da escalabilidade à teoria estética*. Tese de Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.
- WEITZ, Morris. *O papel da teoria na estética*. In: D'OREY, Carmo. *O que é a arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- WITTGENSTEIN, Ludwig J. *Investigações Filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1999.
- ZIFF, Paul. *The task of defining a work of art*. In: *The Philosophical Review*, Vol. 62, n° 1 (Jan. 1953), pp. 58 – 78.

Autor(a) para correspondência / Corresponding autor: Marco Aurélio Gobatto da Silva. gobatto.sk8@gmail.com