



# O DESAFIO DA ESCALABILIDADE À TEORIA ESTÉTICA E A COMPREENSÃO DO CONCEITO "ARTE" A PARTIR DO MODELO WITTGENSTEINEANO DE SEMELHANÇAS DE FAMÍLIA

Jean Rodrigues Siqueira\*

**Resumo** – Apesar de alguma imprecisão envolvendo a determinação do seu significado, o termo "escalabilidade" pode ser utilizado para designar a capacidade que um sistema qualquer deve possuir de modo a permanecer funcional em face da ampliação constante de sua base de dados. Nesse sentido, a vertiginosa proliferação e a intensa diversificação dos objetos artísticos no seio da arte contemporânea podem ser vistas como fonte de um problema de escalabilidade envolvendo a eficácia de sistemas definicionais na teoria estética (em particular no que diz respeito à questão da definição clássica do conceito "arte"). Uma possível superação desse desafio da escalabilidade à teoria estética é o abandono do modelo definicional clássico em favor de um modelo explicativo baseado na concepção wittgensteineana de "semelhanças de família". Trata-se aqui, pois, de explorar criticamente essa possibilidade.

**Palavras-chave:** Arte. Definição clássica. Escalabilidade. Semelhanças de família. Teoria estética.

## INTRODUÇÃO

Já há alguns anos os termos "escalabilidade" e "escalável" vêm sendo empregados com certa recorrência nas discussões sobre tecnologia da informação, engenharia de software e/ou de hardware, economia, administração e gestão de negócios, além de ocasionalmente também aparecerem na literatura produzida no âmbito das chamadas humanidades. Esse uso frequente, bastante abrangente e, conseqüentemente, impreciso, levou o pesquisador Mike D. Hill, um membro do Departamento de Ciências da Computação da Universidade de Wisconsin, a questionar a utilidade da noção de escalabilidade na sua área de especialização, concluindo um de seus artigos com o ultimato de que "ou a comunidade técnica define rigorosamente a escalabilidade ou para de usá-la" (HILL, 1990, p. 18).

---

\* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em Filosofia do Centro Universitário Assunção e da Universidade Camilo Castelo Branco. *E-mail:* jeansiq@hotmail.com

Mas, apesar das evidentes diferenças que perpassam as áreas do conhecimento já mencionadas, não seria nenhum disparate acreditar que as definições de escalabilidade apresentadas em cada uma delas seriam suficientes, caso mostrassem pontos de convergência, para garantir alguma coerência em seu uso. Assim, mesmo respeitando a exigência feita por Hill de que o termo "escalabilidade", na ausência de uma definição rigorosa, deveria ser abandonado – decisão que eventualmente poderia se mostrar acertada para os debates envolvendo os cientistas da computação –, nada nos impediria, em princípio, de empregá-lo de maneira teoricamente frutífera e com algum grau de efetividade em outros tipos de discussão. E o que uma busca por definições do termo "escalabilidade" nessas diversas matrizes disciplinares nos revela é justamente a presença de claras confluências, conforme atesta a pequena amostragem a seguir obtida em uma rápida busca pela internet:

- é uma característica desejável em todo o sistema, em uma rede ou em um processo, que indica sua habilidade de manipular uma porção crescente de trabalho de forma uniforme, ou estar preparado para crescer (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Escalabilidade>);
- é a capacidade de um componente de hardware ou software de ser expandido para atender a futuras necessidades de processamento ([http://technet.microsoft.com/pt-br/library/cc776523\(v=ws.10\).aspx](http://technet.microsoft.com/pt-br/library/cc776523(v=ws.10).aspx));
- propriedade de um sistema qualquer que lhe confere a capacidade de aumentar seu desempenho sob carga, quando mais recursos (esp. *hardware*, no caso de computadores) são acrescentados a esse sistema (<http://aulete.uol.com.br/nossoaulete/escalabilidade>);
- a habilidade que câmbios, bancos e instituições financeiras têm de lidar com demandas crescentes, como a de grandes volumes de negociação. Em sentido corporativo, uma companhia escalável é aquela que mantém ou aprimora as margens de lucro à medida que o volume de vendas cresce (<http://www.investopedia.com/terms/s/scalability.asp>);
- o potencial de um negócio ou parte de um negócio para continuar funcionando efetivamente na medida em que seu tamanho aumenta (<http://www.investorwords.com/4398/scalability.html>);
- a habilidade de aumentar o tamanho de qualquer sistema de uma maneira linear sem modificar suas propriedades fundamentais (<http://www.inc.com/encyclopedia/scalability.html>).

Desse diversificado apanhado de definições (ou talvez simplesmente caracterizações) podemos, pois, observar e destacar como traços comuns à maioria delas as ideias de que: 1. a escalabilidade é uma propriedade, atributo ou qualidade desejável em certos sistemas, sendo, portanto, não uma propriedade que os sistemas efetivamente apresentam, mas algo que eles *devem* apresentar; e 2. a escalabilidade, enquanto propriedade desejável, está ligada à capacidade de um sistema permanecer funcionalmente eficaz quando confrontado com a am-

pliação contínua de dados/informação e, conseqüentemente, em face da inevitável modificação de sua estrutura prévia<sup>1</sup>.

Embora a mera indicação desses traços comuns esteja longe de atingir as demandas de uma definição formal e rigorosa, ela me parece suficiente para os propósitos deste artigo. Tomando essas características como elementos constitutivos do sentido da noção de escalabilidade (e também da expressão adjetiva "escalável"), pretendo apresentar e discutir o que denominei em seu título de "o desafio da escalabilidade à teoria estética". Nesse sentido, começarei explicando o que está sendo chamado aqui de "teoria estética" e em que consiste o tal desafio da escalabilidade que se erige perante ela. Em seguida, apresentarei uma proposta de compreensão do conceito "arte" baseada na ideia de "semelhanças de família", a fim de explorar uma possível superação desse desafio. Mas, conforme argumentarei, embora a compreensão do conceito "arte" a partir do modelo de "semelhanças de família" mostre-se adequada para lidar com aspectos centrais do desafio da escalabilidade, essa abordagem traz consigo uma série de dificuldades internas que acabam por colocar em questão seu poder teórico e explicativo.

## A TEORIA ESTÉTICA E O PROJETO DEFINICIONAL CLÁSSICO

Conforme anuncia o título deste artigo, o que se propõe ao longo das páginas a seguir é, fundamentalmente, uma contribuição ao domínio da investigação filosófica tradicionalmente conhecido como "estética", e também uma discussão sobre a natureza e uso do conceito "arte". Ainda que a associação entre os termos "estética" e "arte" possa parecer bastante óbvia àqueles que têm algum conhecimento da história da filosofia e da história das artes, o fato é que em tempos mais recentes essa aproximação quase automática passou a ser fortemente contestada<sup>2</sup>, de tal maneira que hoje muitos autores preferem distinguir as questões

---

1 - O termo "sistema", que aparece intimamente ligado à noção de escalabilidade nessas definições, embora muito mais claro e consolidado em sua significação, talvez também seja digno de algum esclarecimento: por essa palavra podemos entender qualquer conjunto de elementos interligados de tal maneira a constituir um todo organizado. Nesse sentido, um organismo biológico é um sistema tanto quanto uma língua natural ou uma teoria científica.

2 - O filósofo estadunidense Arthur Danto, por exemplo, ao considerar que existem obras de arte que possuem propriedades sensíveis qualitativamente idênticas às de objetos reais (isto é, não obras de arte) – como a *Fonte* de Marcel Duchamp ou a *Caixa Brillo* de Andy Warhol, conclui que os aspectos sensoriais de um objeto são irrelevantes para sua consideração enquanto obra de arte ou não: "Na minha opinião, uma obra de arte tem um grande número de propriedades muito diferentes das que caracterizam um objeto que, apesar de materialmente indiferenciável dela, não é uma obra de arte. Algumas dessas propriedades podem muito bem ser estéticas, tendo a faculdade de provocar experiências estéticas ou a possibilidade de ser consideradas 'preciosas e valiosas'. Mas para reagir esteticamente a essas propriedades é preciso antes saber que o objeto em questão é uma obra de arte, de modo que para reagir de modo diferenciado a essa diferença de identidade é preciso que já tenha sido feita a

levantadas pelos estetas daquelas trabalhadas pelos filósofos da arte<sup>3</sup>. Essa contestação, no entanto, de modo algum apaga a associação histórica originária<sup>4</sup> entre ambos, o que inquestionavelmente autoriza o emprego da expressão "teoria estética" ao se conduzir uma discussão sobre o conceito "arte". Inclusive, é levando em consideração essa associação que o artigo do filósofo estadunidense Morris Weitz, chamado "O papel da teoria na estética" (1956), será agora trazido à baila. As ideias propostas por Weitz nesse texto basilar da estética analítica<sup>5</sup> permitirão o esclarecimento da noção de teoria estética e também uma aproximação acerca do desafio da escalabilidade.

Logo no primeiro parágrafo do artigo, Weitz (1956, p. 27) explicita em que consiste o projeto central de uma "teoria estética":

A teoria tem sido central à estética e ainda é a preocupação da filosofia da arte. Sua principal preocupação declarada continua sendo uma determinação da natureza da arte que possa ser formulada por meio de uma definição. Ela constrói a definição como um enunciado de propriedades necessárias e suficientes do que está sendo definido, e pretende-se que esse enunciado seja uma afirmação verdadeira ou falsa acerca da essência da arte, acerca daquilo que a caracteriza e a distingue de todo o resto.

---

distinção entre o que é arte e o que não é. [...] Consequentemente, não se pode recorrer a considerações estéticas para chegar a uma definição de arte, pois precisamos de uma definição prévia para identificar as reações estéticas apropriadas a obras de arte em contraste a meras coisas reais" (DANTO, 2005, p. 151). Posição semelhante é defendida por seu conterrâneo Joseph Kosuth; de acordo com esse importante artista e pensador da arte conceitual: "É necessário separar a estética da arte porque a estética lida com opiniões sobre a percepção do mundo em geral. [...] Considerações estéticas são de fato *sempre* estranhas à função de um objeto ou sua 'razão de ser'. A menos, é claro que a razão de ser desse objeto seja puramente estética. Um exemplo de um objeto puramente estético é um objeto decorativo" (KOSUTH, 2002, p. 16-17).

3 - "O conceito de arte certamente se relaciona de importantes maneiras com o conceito de estética, mas a estética não pode absorver completamente o conceito de arte" (DICKIE, 1971, p. 2); "[...] estética é uma coisa, a filosofia da arte é outra, embora isso não signifique negar que alguma concepção do valor estético desempenhe um papel importante, ainda que não definidor, na filosofia da arte" (STECKER, 2005, p. 2).

4 - O termo "estética" foi cunhado pela primeira vez pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten em 1735, em sua publicação intitulada *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (*Considerações filosóficas sobre alguns aspectos pertinentes ao poema*), a fim de designar a ciência de como as coisas são conhecidas pelos sentidos. Mas o termo assume seu sentido hoje comum em filosofia e no estudo das artes a partir de 1750, por conta da publicação da obra *Aesthetica*; nesse texto, Baumgarten caracteriza a estética como sendo a teoria das artes liberais, uma espécie de ciência da cognição sensível (cf. GUYER, 2008, p. 27).

5 - Morris Weitz é um filósofo formado na tradição filosófica do pensamento contemporâneo conhecida como "filosofia analítica" - daí o uso da expressão "estética analítica". A abordagem das questões estéticas por parte das outras tradições da filosofia contemporânea, como a fenomenologia e a hermenêutica, por exemplo, difere consideravelmente da abordagem lógico-linguística dos filósofos analíticos - isso não só no âmbito da estética e do pensamento sobre a arte, mas também em todos os demais domínios da investigação filosófica. Para uma compreensão das diferenças entre a filosofia analítica e as demais abordagens da filosofia, bem como sobre o afastamento histórico ocorrido entre elas, vale a pena consultar o detalhado (e extenso) estudo de D'Agostini (2003).

Teorias estéticas são, portanto, basicamente uma busca por definições, mas não por simples definições lexicais, quer dizer, alguma simples determinação do sentido corrente de certas palavras, mas uma busca por definições rigorosas supostamente capazes de revelar a "natureza" ou "essência" das coisas referidas no discurso estético por meio de expressões como "belo", "sublime", "experiência estética" e outras, mas, principalmente, as denotadas pelo conceito "arte". Esse tipo de definição, descrito na citação acima como "um enunciado de propriedades necessárias e suficientes do que está sendo definido", é chamado por Weitz de "definição verdadeira" ou, na maioria das vezes, de "definição real". Tentemos, então, entender melhor os procedimentos envolvidos na elaboração desse tipo de definição, estreitamente ligado às teorias estéticas tradicionais.

Uma definição real é um tipo clássico de definição que consiste na determinação de um conjunto de condições necessárias que sejam conjuntamente suficientes para a correta aplicação de um conceito a suas respectivas instanciações, ou seja, as coisas referidas por tal conceito. Ao explicitar as condições necessárias e suficientes de aplicação de um conceito, uma definição real revela as propriedades que constituem a natureza ou a essência daquilo referido por ele – daí esse tipo de definição estar intimamente associado a concepções essencialistas da linguagem. Historicamente, a origem dessa concepção essencialista das definições (e da linguagem) pode ser rastreada ao método empregado por Sócrates nos chamados diálogos socráticos de Platão<sup>6</sup> e, de um modo mais explícito, à ideia de definição por gênero e diferença específica, devida aos trabalhos de Aristóteles<sup>7</sup> – daí sua qualificação como "clássica". De acordo com esse modelo de definição, as condições necessárias de aplicação de um conceito dizem respeito a certas propriedades que todo objeto referido pelo conceito tem de possuir para ser considerado uma exemplificação do conceito (o que caracterizaria o seu gênero – o *genus*); condições suficientes, por sua vez, remetem às propriedades que bastam a um certo objeto possuir para que ele caia sob o conceito em questão (o que caracterizaria sua diferença específica – a *differentia*). Por exemplo, para que certo ser humano *x* possa ter o conceito "pai biológico" adequadamente aplicado a ele é *necessário* que *x* seja um homem, mas ser um homem não é condição *suficiente* para a aplicação desse conceito (afinal, há homens que não são pais); ter filho(s) é outra condição necessária para

---

6 - É comum entre os intérpretes de Platão dividir a obra do filósofo em três períodos. O primeiro – o dos chamados diálogos socráticos – centram-se em debates acerca das virtudes ou excelências humanas e uma metodologia determinada pela pergunta "o que é?" acompanhada de estratégias de refutação – exemplos são *Eutifron*, *Laques*, *Lisias* e *Íon*. O segundo explora os pressupostos metafísicos e epistemológicos dessa metodologia, centrando-se na apresentação e discussão da chamada Teoria das Ideias (ou Formas) – exemplos são os diálogos *Mênon*, *República*, *Crátilo*, *Banquete* e *Fedro*. O terceiro envolve uma avaliação crítica da própria Teoria das Ideias – exemplos são os diálogos *Parmênides*, *O Sofista*, *Filebo* e *Timeu*. Posteriormente, os diálogos socráticos tornaram-se um gênero de texto filosófico, tendo seu estilo refutativo de busca por definições utilizado por diversos autores posteriores.

7 - Não há nenhum escrito de Aristóteles especialmente devotado à teoria das definições, apenas observações sobre o tema espalhadas em diversos textos do filósofo, principalmente nos *Segundos Analíticos* (livro II), nos *Tópicos* (livro VI) e na *Metafísica* (livro Z).

que *x* seja considerado um "pai biológico", mas também não é uma condição suficiente dos objetos que caem sob esse conceito (afinal, há mulheres que têm filhos biológicos). Nem mesmo a conjunção dessas duas propriedades – ser homem e ter filhos – é uma condição suficiente para a aplicação do conceito, uma vez que um homem com filhos adotivos não deveria ser considerado um "pai biológico". Assim, o conceito "pai biológico" será adequadamente aplicado a um ser humano *x* se, e somente se, *x* tiver como propriedades conjuntas ser um homem com filhos não adotivos. Teríamos aí, então, a definição real do conceito "pai biológico", uma definição que permite não apenas identificar quando certo ser humano *x* é um pai, mas determinar o que é que, essencialmente, faz com que *x* seja tal coisa.

Conforme dito, as primeiras elaborações teóricas envolvendo as definições reais podem ser encontradas já nos primeiros diálogos de Platão. Nesses textos, o que habitualmente está em jogo na troca de argumentos, objeções e contra-argumentos é a procura por qual é a natureza ou a essência (a *ousia*, em grego) de alguma disposição humana. No diálogo *Teeteto*, por exemplo, o que está em pauta é o conceito de conhecimento; na *República*, o que é a justiça; no *Eutífron*, o que é a piedade; no *Mênnon*, o que é a virtude. Nesses textos, portanto, a pergunta que conduz toda a discussão subsequente é uma questão do tipo "o que é" aquilo de que se pretende falar. Ou seja, antes de discutir se os ensinamentos dos sofistas podem ser chamados de "conhecimento", é preciso antes saber o que é o conhecimento; antes de se responder se a virtude pode ou não pode ser ensinada, é preciso saber o que é a virtude; antes de se saber se a piedade é boa porque os deuses a aprovam ou se os deuses aprovam a piedade porque ela é boa, é preciso saber o que é a piedade. Buscar essa essência, isto é, a definição de um conceito, implicaria, segundo a estratégia delineada nesses diálogos de Platão, apresentar alguma propriedade (ou propriedades) que *todas* as coisas que fossem conhecimento ou virtude, por exemplo, possuam e, ao mesmo tempo, alguma propriedade (ou propriedades) que *apenas* as coisas que fossem conhecimento ou virtude poderiam apresentar. Nessa conjunção de *todas* e *apenas* as propriedades referidas por um termo de uma língua natural qualquer teríamos a definição rigorosa de um conceito, isto é, uma clara delimitação de suas fronteiras, uma restrição formal que nos impediria de confundir um copo com uma taça ou com uma caneca, apesar das óbvias semelhanças entre esses três tipos de objetos. O procedimento proposto por Platão fica claro, por exemplo, nesta passagem do diálogo *Mênnon*, em que Mênnon tenta responder à questão "o que é a virtude" recorrendo ao uso de exemplos de tipos de pessoas virtuosas e é satirizado por Sócrates:

**Sócrates:** Uma sorte bem grande parece que tive, Mênnon, se, procurando uma só virtude, encontrei um enxame delas pousando junto a ti. Entretanto, Mênnon, a propósito dessa imagem, essa sobre o enxame, se, perguntando eu, sobre *o ser* da abelha, *o que ele é*, dissesse que elas são muitas e assumem toda variedade de formas, o que me responderia se te perguntasse: "dizes serem elas muitas e de toda variedade de formas e diferentes uma

das outras quanto ao serem elas abelhas? Ou quanto a isso elas não diferem nada, mas sim quanto a outra coisa, por exemplo, quanto à beleza, ao tamanho, ou quanto a qualquer outra coisa desse tipo?" Dize: que responderias, sendo interrogado assim?

**Mênnon:** Eu, de minha parte, diria que, quanto a serem abelhas, não diferem nada uma das outras.

**Sócrates:** Se então eu dissesse depois disso: "nesse caso, dize-me isso aqui, Mênnon, *aquilo quanto a que elas nada diferem, quanto a que são todas o mesmo*, que afirmas ser isso?". Poderias, sem dúvida, dizer-me alguma coisa?

**Mênnon:** Sim, poderia.

**Sócrates:** Ora, é assim também no que se refere às virtudes. Embora sejam muitas e assumam toda variedade de formas, *têm todas um caráter único, que é o mesmo*, graças ao qual são virtudes, para o qual, tendo voltado seu olhar, a alguém que está respondendo é perfeitamente possível, penso, fazer ver, a quem lhe fez a pergunta, o que vem a ser a virtude. Ou não entendes o que digo? (PLATÃO, 2001, 72a-72d, grifo nosso).

Ora – seguindo agora o exemplo lançado há pouco –, para algo ser um copo (quer dizer, ser referido pelo conceito "copo", mesmo diante de todas as diferenças existentes entre tudo que é um copo), esse algo necessariamente deveria possuir uma propriedade (ou propriedades) que tudo o mais que fosse copo também tivesse, independentemente de suas peculiaridades (de vidro ou de plástico, maior ou menor, liso ou com inscrições, mais leve ou não etc.) – o "têm [todos] um caráter único" enfatizado no fragmento de texto acima; e, além disso, definir "copo" também exigiria a indicação de uma propriedade (ou propriedades) que apenas os objetos que fossem copos poderiam possuir – assim, caso uma tal propriedade também se fizesse presente em uma caneca, sua consideração deveria ser descartada – o aquilo "quanto a que são [todos] são o mesmo", "aquilo a quanto [eles] nada diferem", da mesma passagem. Assim, definir rigorosamente, isto é, apresentar uma definição real, seria apresentar uma conjunção de propriedades necessárias e suficientes para a aplicação de um conceito a certos objetos. Seria, em outras palavras, descrever a *natureza* de algo, aquilo que a coisa é, seu *ser*, qual sua *essência*.

Uma teoria estética, portanto, pode ser reduzida à tentativa de apresentar uma definição real para o conceito "arte", ou, colocado de outra maneira, de responder rigorosa e adequadamente à questão "o que é arte?" se esta estivesse sendo levantada em algum tipo de diálogo socrático<sup>8</sup>. Mais contemporaneamente, a persecução desse projeto essencialista de apresentar uma definição real do conceito "arte" poderia ser facilmente identificada no artigo do filósofo De Witt Parker (1939, p. 684), que traz o sugestivo título de "A natureza da arte":

---

8 - Claro que se a questão "o que é arte?" tivesse sido colocada realmente em algum diálogo socrático, a pergunta seria a respeito de um conjunto diferente de objetos, já que o termo grego *techné* (e seu equivalente latino *ars*) aplicava-se a uma série de artefatos e atividades que hoje não chamaríamos de "arte" no sentido em que aqui estamos explorando esse conceito.

A suposição que subjaz a toda a filosofia da arte é a da existência de alguma natureza comum presente em todas as artes [...] Admite-se que cada obra de arte possui um sabor único, um *je ne sais quoi* que a torna incomparável com qualquer outro trabalho; no entanto, há alguma característica ou conjunto de características que, ao se aplicarem a cada obra de arte, aplicam-se a todas as obras de arte, e a nada mais – um denominador comum, por assim dizer, que constitui a definição de arte [...].

No entanto, a partir da segunda metade do século XX, essa tentativa de apresentar uma definição real de "arte" e levar adiante a agenda da teoria estética passou a ser desacreditada e desencorajada por vários pensadores. Dentre eles, um dos pioneiros, e possivelmente o mais influente, estava Weitz, que propôs como objetivo principal de seu artigo sobre o papel da teoria na estética mostrar a impossibilidade lógica – e não uma mera contingência histórica – de se apresentar qualquer tipo de definição real para o conceito "arte":

A teoria estética – toda ela – está errada em princípio ao pensar que uma teoria correta é possível [...] Sua afirmação central de que "arte" é passível de uma definição real ou de outro tipo de definição verdadeira é falsa. Sua tentativa de descobrir as propriedades necessárias e suficientes da arte é logicamente ilegítima pela simples razão de que tal conjunto jamais aparecerá, nem, conseqüentemente, alguma fórmula dele. A arte, como mostra a lógica do conceito, não tem nenhum conjunto de propriedades necessárias e suficientes; assim, uma teoria acerca dela é logicamente impossível e não apenas factualmente difícil (WEITZ, 1956, p. 27-28).

Conforme veremos a seguir, o principal argumento de Weitz para provar seu ponto ancora-se em sua compreensão de que o mundo da arte é como um conjunto de dados em constante e imprevisível expansão e, sendo assim, poderíamos dizer – e é o que será destacado mais adiante – que somente um sistema conceitual escalável (algo que a concepção definicional clássica certamente não é) poderia assimilá-lo adequadamente. Vejamos antes, porém, como a argumentação de Weitz, partindo de algumas ideias retomadas do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein, veio a se colocar frontalmente em oposição ao projeto tradicional das teorias estéticas.

## A CRÍTICA DE WEITZ AO PROJETO DEFINICIONAL CLÁSSICO E O PROBLEMA DA ESCALABILIDADE

Segundo o texto das *Investigações filosóficas*, a mais importante e conhecida obra da segunda fase do pensamento de Wittgenstein<sup>9</sup>, a tarefa da filosofia consiste basicamente na

---

9 - O pensamento de Wittgenstein é tradicionalmente dividido em duas fases bastante distintas. O que parece existir de comum em ambas é a ideia de que a principal contribuição da filosofia ao conhecimento está em entender como funciona a lógica da



elucidação da relação que há entre o uso da linguagem (seu uso *de fato*) e as condições sob as quais ela é adequadamente utilizada, e não na busca de essências ocultas por trás de seu uso pelos falantes das línguas naturais. E é exatamente sob influência desse modelo de investigação filosófica que Weitz (1956, p. 30) vai sugerir que o conceito "arte" e sua lógica devem ser pensados e explorados:

Se me é permitido parafrasear Wittgenstein, não devemos perguntar qual é natureza de um certo x filosófico [...] devemos antes perguntar "Qual é o uso ou função de x?", "Qual é a função que x desempenha na linguagem?" [...] Desse modo, nosso primeiro problema na estética é o da elucidação do emprego efetivo do conceito arte, de modo a fornecer uma descrição lógica da função do conceito, incluindo uma descrição das condições sob as quais o usamos corretamente [...].

Guiado por essa perspectiva, Weitz ressalta que a atenção aos usos efetivos do conceito "arte", especialmente na composição da expressão "obra de arte", mostra que ele pode ocorrer tanto como um termo meramente descritivo quanto como um termo avaliativo<sup>10</sup>. Em seu uso descritivo, "arte" tem unicamente uma função taxonômica, de classificação de objetos. É assim, por exemplo, que empregamos as expressões "arte" ou "obra de arte" para dizer que um objeto é considerado arte independentemente de o apreciarmos ou não, independentemente de ser boa arte ou não. Já quando dizemos a respeito de um trabalho que apreciamos que ele é uma "obra de arte", ou que ele é que é "arte", a ocorrência desses termos envolve um juízo de valor. A diferença que a análise de Weitz destaca entre o uso descritivo e o uso avaliativo do conceito "arte" é fundamental para sua argumentação, já que ele entende que todas as tentativas de apresentar uma definição real desse conceito confundem esses dois usos, sempre privilegiando seu uso avaliativo. Mas, em seu uso avaliativo, as condições de aplicação do conceito "arte" não podem ser adequadamente descritas, uma vez que tal uso remete apenas a certas preferências estéticas, o que acaba por excluir outras propriedades relevantes para a identificação de objetos artísticos.

Não existe nada de errado com o uso avaliativo; [...] Mas o que não pode ser mantido é que teorias do uso avaliativo de "arte" sejam definições reais e verdadeiras das proprieda-

---

linguagem; no entanto, a maneira como a compreensão dessa lógica é articulada em cada uma dessas fases mostra a radicalidade do afastamento do segundo Wittgenstein com relação ao primeiro. Na primeira fase, associada principalmente à obra *Tractatus Logico-Philosophicus*, publicada em 1921, o autor defende que a linguagem tem uma essência única e que ela é uma espécie de espelho da realidade. Na segunda, por sua vez, associada a textos como as *Investigações filosóficas*, publicado postumamente em 1953, Wittgenstein propõe que a lógica da linguagem nada mais é do que uma pluralidade incomensurável de jogos, isto é, de práticas sociais que condicionam todo e qualquer significado linguístico.

10 - Essa distinção também é aceita por George Dickie (1971, p. 43).

des necessárias e suficientes da arte. Em vez disso, elas são, pura e simplesmente, definições honoríficas nas quais o conceito "arte" foi redefinido a partir de um critério escolhido (WEITZ, 1956, p. 35).

No entanto, quando tomado em seu sentido meramente descritivo, o que se observa é que o conceito "arte" revela-se extremamente flexível, mutável e abrangente. Novos gêneros artísticos e obras de arte absolutamente inovadoras surgem de tempos em tempos, ressalta Weitz. E mesmo diante dessa grande variação e transformação, o conceito "arte" continua sendo empregado significativamente e abarcando esses novos objetos e atividades. Assim, mais uma vez a atenção ao uso do conceito "arte", agora especificamente em seu sentido descritivo – o único sentido que pode apontar adequadamente suas condições de aplicação – conduz à compreensão de uma importante característica de sua lógica: "arte" é um conceito aberto, isto é, um conceito cujas "condições de aplicação são reajustáveis e corrigíveis" (WEITZ, 1956, p. 31). É em virtude dessa característica empiricamente apreensível do conceito "arte" que decorre, entende Weitz, a impossibilidade de qualquer definição que feche o conceito e estabeleça condições necessárias e suficientes para seu uso. Daí sua tese, já citada, de que "A teoria estética, toda ela, está errada [...] uma vez que adultera radicalmente a lógica do conceito arte" (WEITZ, 1956, p. 27-28). E o principal argumento de Weitz (1956) para fundamentar essa tese consiste exatamente em chamar a atenção para o fato de que o conceito "arte" exige abertura, exige a possibilidade de se ajustar ao surgimento de situações não previstas, a situações que independem de qualquer tipo de regra ou restrição, sob pena de um fechamento desse conceito excluir "as próprias condições de criatividade na arte":

Novas condições (novos casos) surgiram e certamente continuarão a surgir; aparecerão novas formas de arte, novos movimentos, que exigirão uma decisão [...] de se o conceito deve ou não ser alargado. [...] O que estou argumentando, então, é que o próprio caráter expansivo e empreendedor da arte, sua sempre constante mudança e novas criações, tornam logicamente impossível garantir qualquer conjunto de propriedades definidoras (WEITZ, 1956, p. 32).

A argumentação de Weitz evidencia, pois, uma consciência bastante clara por parte do filósofo no que diz respeito às grandes – e, em muitos casos, radicais – transformações ocorridas na arte a partir das últimas décadas do século XIX e início do século XX. Já os trabalhos de Vincent Van Gogh, Henri Matisse, Pablo Picasso, Wassily Kandinski, Paul Klee, Marcel Duchamp e tantos outros na pintura e na escultura, além das contribuições de James Joyce, Virginia Woolf, John Dos Passos na literatura, de Bertolt Brecht no teatro, de Igor Stravinski e Arnold Schönberg na música, de Walter Gropius na arquitetura, haviam proporcionado episódios de verdadeira revolução nas artes até a primeira metade do século XX. E, nos anos

que viriam a seguir, o fazer artístico enveredaria por caminhos ainda mais imprevisíveis e diversificados, assim descritos pelo historiador da arte Hershel B. Chipp (1996, p. 509): "O período contemporâneo, iniciado por volta de 1945, vem assistindo a transformações excepcionalmente drásticas, mesmo num século caracterizado por revoluções em todas as áreas da cultura, da sociedade e da política". Ou, mais recentemente, nas palavras do historiador da arte Terry Smith (2011, p. 176):

[A] arte contemporânea não é mais um tipo de arte, nem apresenta um conjunto limitado de propriedades de alguma maneira distinto daquelas da arte dos períodos passados da história da arte, ainda que contínuo em relação a esta. Ela não supõe um desenvolvimento histórico inevitável; ela não tem expectativa de que a presente confusão virtualmente vai se constituir em um estilo representativo deste momento histórico. Se você está esperando pela próxima grande narrativa, provavelmente você está fazendo isso em vão. A arte contemporânea é múltipla [...] e imprevisível (quer dizer, diversa) – como o próprio contemporâneo.

Portanto, é justamente a compreensão que Weitz tem dessa dimensão extremamente mutável e expansiva da arte que o leva a considerar o modelo clássico de definição estéril para dar conta do irrefreável aumento quantitativo e qualitativo das produções artísticas. Em outras palavras, o que Weitz põe em relevo por meio de sua argumentação é o fato de que o sistema de conceitos – especificamente o conceito "arte" – construídos a partir do modelo definicional clássico não é um sistema escalável e, assim sendo, sua incapacidade de permanecer funcional inevitavelmente vem à superfície diante da constante e acelerada ampliação dos dados artísticos, isto é, as obras de arte.

Mas se, conforme defende Weitz, a teoria estética tradicional "altera a lógica do conceito 'arte'", em que consiste essa lógica, isto é, qual é a concepção correta de como esse conceito efetivamente opera em nossos processos de categorização? Essa concepção correta seria capaz de dar conta do desafio da escalabilidade à teoria estética, ou seja, a necessidade de elaboração de uma teoria definicional capaz de abarcar o fenômeno da ampliação e variação imprevisível das obras de arte? Nesse mesmo artigo, Weitz propõe, outra vez retomando o pensamento do segundo Wittgenstein, que, para se lidar adequadamente com essa irrefreável expansão do domínio da arte, a lógica do conceito "arte" deve ser concebida a partir da noção de "semelhanças de família" (*family resemblances*) e não mais a partir do modelo clássico, isto é, da conjunção de condições necessárias e suficientes de sua aplicação. Mas em que consiste essa noção de "semelhanças de família"? De que maneira ela pode evitar as limitações da concepção clássica orientada pela busca de definições reais? Ou ainda, de que maneira o recurso à lógica das semelhanças de família poderia se apresentar como uma alternativa válida ao modelo clássico e, desse modo, superar o desafio da escalabilidade colocado pelo mundo da arte? No que segue, exploraremos essas questões.

## A PROPOSTA DE WEITZ PARA A SUPERAÇÃO DO DESAFIO DA ESCALABILIDADE

Segundo as *Investigações filosóficas* de Wittgenstein, a linguagem não possui uma estrutura formal subjacente aos fenômenos linguísticos; desse modo, o que explica o fato de um mesmo termo se aplicar aos mais variados casos específicos não é uma essência por trás desse uso, mas sim a presença de cadeias de semelhanças entre os vários objetos aos quais se espera que um certo conceito se aplique. Dito de outro modo, para ele a lógica que governa as relações entre os conceitos e os objetos referidos pelos conceitos não é aquela proposta por Platão nos diálogos, segundo a qual os conceitos (linguisticamente instanciados por meio dos nomes gerais) remetem a algo essencial, mas sim uma lógica determinada pela relação de "semelhanças de família" e decorrente do uso efetivo desses conceitos pelos usuários das línguas naturais. Como ilustração dessa ideia, o filósofo austríaco propõe uma reflexão a respeito do emprego do conceito "jogo":

Considere, por exemplo, os processos que chamamos de "jogos". Refiro-me a jogos de tabuleiro, de cartas, de bola, torneios esportivos, etc. O que é comum a todos eles? Não diga: "Algo deve ser comum a eles, senão não se chamariam 'jogos'" –, mas veja se algo é comum a eles todos – pois, se você os contempla, não verá na verdade algo que fosse comum a todos, mas verá semelhanças, parentescos, e até uma série deles. [...] Não posso caracterizar melhor essas semelhanças do que com a expressão "semelhanças de família"; pois assim se envolvem e se cruzam as diferentes semelhanças que existem entre os membros de uma família: estatura, traços fisionômicos, cor dos olhos, o andar, o temperamento, etc., etc. – E digo: os "jogos" formam uma família (WITTGENSTEIN, 1979, p. 38-39).

Assim, aquilo que os essencialistas acerca da linguagem acreditam ser um conjunto de propriedades necessárias e suficientes existentes em todos os objetos que caem sob um conceito nada mais é, segundo Wittgenstein, do que uma rede de semelhanças constituída de características que se sobrepõem e se entrecruzam de maneiras variadas, em maior ou menor grau. Pif-paf, por exemplo, é um jogo de cartas, assim como paciência; mas um é jogado por uma única pessoa e o outro não. Futebol é um jogo, assim como pif-paf e paciência, mas não é um jogo de cartas. Futebol se joga com uma bola, assim como o polo aquático; mas este se joga dentro de uma piscina, enquanto o outro não. Há, pergunta Wittgenstein, algo visível comum a todos eles, a todos os jogos de que possamos nos lembrar ou imaginar? Segundo Wittgenstein, por mais que observemos, não encontraremos nenhuma propriedade comum existente em todos os jogos, mas sempre a ocorrência (e recorrência) de certas semelhanças e a ausência de outras.

Isso que Wittgenstein afirma ocorrer com o conceito de "jogo" ocorre também, enfatiza Weitz, com o conceito de "arte": se olharmos para todos os gêneros e objetos artísticos, ja-

mais encontraremos uma natureza comum, uma única propriedade presente em todos eles, mas apenas semelhanças de família, cadeias de similaridades. Portanto, a classificação de um novo objeto como "arte" exige apenas que ele apresente certas semelhanças com casos de objetos já considerados como arte – casos paradigmáticos de arte. Uma nova atividade pode ser considerada um jogo se ela apresentar semelhanças com aquelas atividades que já consideramos como jogos. Assim:

[A] semelhança básica entre esses conceitos ["arte" e "jogo"] é sua textura aberta. Ao elucidá-los, alguns casos (paradigmáticos) podem ser dados, casos acerca dos quais não pode haver dúvidas ao serem descritos como "arte" ou "jogo"; mas nenhum conjunto exaustivo de casos pode ser apresentado (WEITZ, 1956, p. 31).

Portanto, ao recorrer à noção wittgensteineana de semelhanças de família, Weitz parece deixar registrado que nenhum mistério com relação à identificação e reconhecimento de objetos como obras de arte surge em decorrência de sua refutação do projeto definicional da teoria estética clássica: "Saber o que é arte não é apreender uma essência manifesta ou latente, mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos 'arte' em virtude de certas similaridades" (WEITZ, 1956, p. 31). A definição real do conceito "arte" é impossível de ser obtida, mas o reconhecimento de quais objetos são obras de arte (em sentido descritivo) é perfeitamente realizável. A lógica do conceito "arte", assim a análise de Weitz pretende destacar, apresenta uma estrutura aberta – ou seja, sem quaisquer condições necessárias e/ou suficientes pressupostas em sua aplicação –, cujo emprego adequado se orienta pela presença de semelhanças de família entre os objetos por ele referidos. Em virtude dessa estrutura aberta, o alargamento ou não do conceito de modo a abarcar novos casos sempre é o resultado de uma opção pragmática, de uma consideração a respeito de se um novo conjunto de propriedades deve ser acrescentado à rede de similaridades já mais consolidada ou não. Nas palavras de Weitz (1956, p. 32):

Com [o conceito] "arte", suas condições de aplicação jamais podem ser exaustivamente enumeradas, uma vez que novos casos sempre podem ser considerados ou criados pelos artistas, ou até mesmo pela natureza, o que demandaria por parte de alguém uma decisão de estender ou de fechar o conceito antigo e inventar um novo conceito (p. ex.: "Isto não é uma escultura, é um *mobile*").

Em síntese, vimos que o principal argumento de Weitz em favor da impossibilidade de se definir o conceito "arte" (definição clássica) repousa principalmente sobre a constatação de que a atividade artística é absolutamente mutável e imprevisível e que, por conta dessas características do fazer artístico, não é possível apontar condições necessárias e suficientes

de sua aplicação sem que isso restrinja a originalidade da própria criação artística. A solução que o autor apresenta para se pensar a possibilidade de uma teoria estética passa, então, pela introdução da noção de semelhanças de família: podemos dar conta dessa mutabilidade da arte ao abrir mão das definições reais e reconhecer que a identificação e descrição do que é arte e o que não é depende de conjuntos de propriedades semelhantes compartilhadas pelos objetos artísticos. Assim, ao recorrer à ideia de semelhanças de família, o filósofo apresenta uma explicação de como opera o nosso sistema conceitual, especificamente no que diz respeito ao uso do conceito "arte". E esse uso é escalável? Tudo indica que sim, na medida em que qualquer novo objeto artístico, por mais inusitado que seja, pode se assemelhar em alguns aspectos a outros objetos reconhecidos como arte e assim ser abarcado pelo conceito "arte". Sendo aberto, como diz Weitz, esse conceito pode se ajustar a quaisquer novas demandas, sempre com base nas similaridades entre casos já existentes e, em última instância, a casos paradigmáticos, ou seja, casos a respeito dos quais não paira qualquer tipo de dúvida acerca da aplicabilidade do conceito em questão.

No entanto, a ideia de que o uso efetivo das expressões "arte" e "obra de arte" exige uma abertura conceitual que impossibilita qualquer tipo de definição real tem sido, já há algumas décadas, presa de vários tipos de objeções. Essas objeções, porém, não serão abordadas aqui<sup>11</sup>. Mas, além das críticas ao argumento do conceito aberto, também a utilização da ideia de semelhanças de família e semelhança a casos paradigmáticos para explicar a aplicação do conceito "arte" (isto é, o sucesso na identificação das obras de arte) tem sido amplamente questionada. Como é justamente o recurso à noção de semelhanças de família o que mais nos interessa aqui, já que o desafio da escalabilidade parece aproximar-se de uma solução quando levamos em conta essa abordagem, apresentarei a seguir algumas objeções a essa abordagem que certamente colocam em xeque o rigor formal dessa abordagem.

Arthur Danto (2005), por exemplo, insistiu sistematicamente que a simples presença de semelhanças sensorialmente perceptíveis, independentemente de seu grau ou quantidade, não poderia ser adotada como um critério seguro para nos ajudar a decidir se um certo objeto é ou não uma obra de arte. E isso porque muitas vezes obras de arte e meros objetos reais – como os chama Danto – revelam-se pares perceptualmente indistinguíveis entre si. Nesse sentido, os *ready-mades* de Marcel Duchamp são colocados em destaque ao longo de sua argumentação: ora, obras como *A Fonte* são semelhantes em todos os aspectos a outras peças sanitárias oriundas da mesma linha de produção que ela, mas apenas uma delas foi e é uma obra de arte. Daí a curiosidade de Danto (2005, p. 39) em entender por que essa obra "passou de mera coisa a obra de arte, porque aquele urinol específico mereceu tão impressionante promoção, enquanto outros urinóis obviamente idênticos a ele continuaram relegados a uma categoria ontologicamente degradada". Mas entre os exemplos prediletos do

---

11 - Para um apanhado dessas objeções, ver Davies (1991, p. 14-22) e Carroll (2000, p. 8-9).

autor está o das *Caixas Brillo* de Andy Warhol, trabalho que é praticamente indistinguível de um conjunto de caixas utilizadas para o transporte de barras de sabão. Sobre essa obra, Danto (1964, p. 581) afirmou:

Pouco importa se as caixas Brillo não são boas, menos ainda se são grande arte. O que impressiona é que elas sejam arte. Mas, se são arte, por que as caixas Brillo que estão no armazém e são indiscerníveis daquelas também não são? Ou será que a distinção completa entre arte e realidade *desmoronou*?

Além desses exemplos retirados da história da arte do século XX, Danto propõe uma série de experimentos de pensamento que mostram a possibilidade de criação de objetos comuns indistinguíveis de obras de arte tidas como paradigmáticas, mas que simplesmente não são obras de arte (como, por exemplo, a possibilidade de criação de uma tela visualmente idêntica à pintura *O cavaleiro* polonês, de Rembrandt, mas produzida ao acaso por um lançador de tintas mecânico – cf. DANTO, 2005, p. 71-72). Vale notar que esses experimentos de pensamento elaborados por Danto e suas observações sobre a arte contemporânea vão de encontro a um outro experimento de pensamento, já famoso na literatura sobre o assunto, que é apresentado em favor da rejeição do projeto definicional característico da teoria estética clássica. Trata-se do experimento proposto pelo filósofo William Kennick (1950), outro autor reconhecidamente influenciado pelo pensamento antiessencialista de Wittgenstein<sup>12</sup>, envolvendo a situação de um armazém repleto de objetos variados e uma pessoa instruída a retirar de lá apenas as obras de arte. Segundo Kennick (1950, p. 322), essa pessoa "seria capaz de fazer isso com um sucesso bem razoável, apesar do fato de [...] não possuir uma definição satisfatória de arte. [...] ela conheceria uma obra de arte quando visse uma". Mas a verdade é que, diante de obras de arte contemporânea, dificilmente essa pessoa poderia se guiar com êxito em sua tarefa mediante um apelo à ideia de semelhança a casos paradigmáticos; para descobrir quais objetos do armazém seriam obras de arte e quais não, semelhanças simplesmente não bastariam, mas seria necessário um conhecimento de algo que, para citar Danto (1964, p. 580), "os olhos não podem encontrar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento de história da arte: um mundo da arte".

Outro problema relacionado ao modelo explicativo baseado na noção de semelhança a casos paradigmáticos é que a ideia de semelhança é muito vaga, já que, em certo sentido, qualquer coisa é semelhante a qualquer coisa. Uma estrela é semelhante a uma lesma, na medida em que ambas são objetos materiais; um vaga-lume é semelhante a uma lesma, já que ambos são animais, e o vaga-lume também é semelhante à estrela, pois ambos possuem

---

12 – Além de Morris Weitz (1956) e William Kennick (1950), Paul Ziff (1953) também deve ser mencionado como um dos principais proponentes do antiessencialismo em estética.

luz própria. Desse modo, chamar a atenção para a existência de semelhanças entre objetos é algo estéril a menos que se indiquem especificamente quais semelhanças são relevantes. No entanto, ao se fazer isso, novamente o projeto definicional clássico de buscar condições necessárias e suficientes de aplicação para a aplicação de um conceito volta a ocupar um lugar central na teoria estética.

Em George Dickie (1984) podemos encontrar outra objeção bastante incômoda para a argumentação positiva de Weitz: a quais obras de arte são semelhantes as primeiras obras de arte? Como elas puderam ser classificadas como obras de arte independentemente do recurso a casos paradigmáticos anteriores? Nas palavras de Dickie (1984, p. 32): "[a teoria de Weitz] requer um regresso ao infinito das obras de arte", isto é, ao assumir que o reconhecimento e a identificação de uma nova obra de arte dependem da constatação da presença de semelhanças em relação a outro objeto anteriormente admitido como obra de arte, a teoria também teria de assumir que este objeto anterior só pôde ser reconhecido como arte em virtude da constatação de suas semelhanças com outro caso de objeto artístico, o qual, por sua vez,... e, assim, *ad infinitum*. Teríamos então que, a fim de bloquear o regresso, assumir a existência de obras de arte primeiras, originárias. Mas que outra característica, além do fato de existirem semelhanças de família, poderia nos levar a reconhecê-las como obras de arte? Se Weitz respondesse que a identificação das primeiras obras de arte como tais só pode ser realizada posteriormente, isto é, comparando essas obras primitivas com casos posteriores, ainda assim ficaríamos com o problema de determinar a quais obras de arte aqueles objetos reconhecidos como os primeiros casos paradigmáticos (ainda que historicamente posteriores) puderam ser comparados para ter reconhecido seu estatuto de obras de arte.

Portanto, a sugestão de Weitz de que a lógica do conceito "arte" deve ser pensada a partir da ideia de semelhanças de família, apesar de evitar as aparentes limitações da concepção clássica diante do desafio da escalabilidade, ao incorrer em uma série de problemas envolvendo sua coerência teórica revela-se bastante frágil. Permanece, então, a necessidade de formulação de uma teoria estética capaz de lidar com o desafio da escalabilidade de maneira formalmente mais rigorosa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desafio da escalabilidade à teoria estética, vimos há pouco, envolve dificuldades consideráveis, principalmente quando dirigimos nosso olhar para o fazer artístico contemporâneo. O universo das artes cresce de maneira exponencial, empregando os mais variados tipos de materiais, linguagens, abordagens e legitimando os mais diversos gêneros de atividades. De que maneira, então, a linguagem teórica, entendida como um sistema conceitual, poderia dar conta dessa expansão vertiginosa e diversificada? Não seria a escalabilidade algo dese-



jável também a esse sistema? Certamente. Mas como a linguagem teórica poderia empregar de maneira eficaz e ao mesmo tempo rigorosa o conceito "arte" de modo a garantir sua funcionalidade (quer dizer, aplicabilidade sem trivialização) mesmo quando confrontada com constante ampliação e mudanças completamente inesperadas nesse domínio?

Apesar da grande quantidade de críticas dirigidas à teoria estética antiessencialista de Weitz – muitas delas sequer mencionadas aqui –, em anos recentes suas inspirações wittgensteineanas receberam um novo olhar, destacando um aspecto tangencialmente presente em seu texto e também em algumas das críticas que ele recebeu – e um aspecto certamente presente no trabalho do segundo Wittgenstein. Trata-se da noção de "conceito agregativo" (*cluster concept*)<sup>13</sup>. A ideia de conceito agregativo foi objeto de importantes reflexões por parte do filósofo John Searle, principalmente no desenvolvimento de sua teoria acerca da semântica dos nomes próprios no artigo "Nomes próprios", publicado em 1958. Mas foi Berys Gaut (2000) que apresentou, pela primeira vez de modo explícito, a possibilidade de compreensão do conceito "arte" a partir do modelo de conceito agregativo. Esse modelo se apresenta como uma teoria mais rigorosa e, desse modo, bem mais promissora do que a abordagem baseada na noção de semelhanças de família. Examiná-lo criticamente torna-se, portanto, um passo importante na exploração das relações entre escalabilidade e teoria estética. Porém, em virtude da limitação dos objetivos que este artigo se propôs a perseguir aqui, esse passo terá de ser dado em outra oportunidade.

## The scalability challenge to aesthetic theory and the comprehension of concept "art" through wittgensteinean model of family resemblances

**Abstract** – Despite some imprecision involving the determination of its meaning, the term "scalability" can be used to denote the ability that a system must have in order to remain functional in the face of its constant database expansion. In this sense, the dizzying proliferation and intense diversification of artistic objects within contemporary art can be seen as a source of a scalability problem involving the effectiveness of definitional systems in aesthetic theory (in particular with regard to the issue of the classical definition of the concept "art"). One possible way to overcome this scalability challenge to aesthetic theory is the abandonment of the classic definitional model in favor of an explanatory model based on the wittgensteinean conception of "family resemblances". The goal of this work is, therefore, to critically explore this possibility.

**Keywords:** Art. Classic definition. Scalability. Family resemblances. Aesthetic theory.

---

13 – Apesar de associada a John Searle, os rótulos de "conceito agregativo" e "teoria agregativa" para designar o tipo de concepção desenvolvida pelo filósofo em seu artigo de 1958 não surgem em seus trabalhos. Muito provavelmente as expressões se originam nas críticas de outro filósofo estadunidense, Saul Kripke, o qual dirigiu duras críticas a essa teoria semântica em seu *Naming and necessity*, originalmente publicado em 1972.

## REFERÊNCIAS

- CARROLL, N. (Ed.). *Theories of art today*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000.
- CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- D'AGOSTINI, F. *Analíticos e continentais: guia à filosofia dos últimos 30 anos*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- DANTO, A. The artworld. *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, p. 571-584, 1964.
- DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DAVIES, S. *Definitions of art*. New York: Cornell University, 1991.
- DICKIE, G. *Aesthetics: an introduction*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1971.
- DICKIE, G. *The art circle*. New York: Haven Publications, 1984.
- GAUT, B. "Art" as a cluster concept. In: CARROLL, N. (Ed.). *Theories of art today*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000. p. 25-44.
- GUYER, P. As origens da estética moderna: 1711-35. In: KIVY, P. (Org.). *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. São Paulo: Paulus, 2008.
- HILL, M. D. What is scalability?. *ACM Sigarch Computer Architecture News*, v. 18, n. 4, p. 18-21, 1990.
- KENNICK, W. Does traditional aesthetics rests on a mistake?. *Mind*, v. 67, n. 267, p. 317-334, 1950.
- KOSUTH, J. Art after philosophy. In: KOSUTH, J. *Art after philosophy and after: collected writings 1966-1990*. 4. ed. Cambridge: MIT Press, 2002. p. 13-31.
- MANDELBAUM, M. Family resemblances and generalizations concerning the arts. *American Philosophical Quarterly*, v. 2, n. 3, p. 219-228, 1965.
- PARKER, D. The nature of art. *Revue Internationale de Philosophie*, v. 1, n. 4, p. 684-702, 1939.
- PLATÃO. *Mênon*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2001.
- SMITH, T. Currents of world-making in contemporary art. *World Art*, v. 1, n. 2, p. 171-188, 2011.
- STECKER, R. *Aesthetics and the philosophy of art: an introduction*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2005.
- WEITZ, M. The role of theory in aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 15, n. 1, p. 27-35, 1956.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção "Os pensadores").

ZIFF, P. The task of defining a work of art. *Philosophical Review*, v. 62, n. 1, p. 58-78, 1953.