

LIMITAÇÕES, INCITAMENTOS E VALOR ESTÉTICO: O PAPEL DAS CIÊNCIAS HISTÓRICAS NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA E NA APRECIÇÃO ESTÉTICA DA ARTE*

*LIMITATIONS, INCENTIVES AND AESTHETIC VALUE:
THE ROLE OF HISTORICAL SCIENCES IN ARTISTIC PRODUCTION
AND IN THE AESTHETIC APPRECIATION OF ART*

João LEMOS¹

Este artigo aborda o papel desempenhado pelas ciências históricas – os seus conceitos, as suas regras, os seus exemplos – na produção artística e na apreciação estética da arte. Partindo da noção kantiana de ‘beleza aderente’, e focando-me no caso da ‘arte bela’, proporei que as ciências históricas desempenham um papel de natureza dupla: elas funcionam não apenas como limitações, no que concerne à produção e apreciação da arte, mas igualmente como condições de possibilitação e incitamentos à descoberta de novas regras e atribuição de valor estético a objectos artísticos que as descobrem.

INTRODUÇÃO

Neste artigo proponho que, no quadro da teoria estética de Kant, as ciências históricas – os seus conceitos, as suas regras, os seus exemplos – não apenas limitam a imaginação, mas

<https://doi.org/10.36311/2318-0501.2020.v8n2.10.p163>

igualmente funcionam como condições de possibilitação da produção artística e da apreciação estética da arte. Ademais, elas funcionam como incitamentos a que se testem e em última análise se quebrem velhas regras, assim como à atribuição de valor estético a obras de arte que descobrem regras novas.

Tendo em conta que a beleza aderente (condicionada, dependente) e a arte bela (a bela arte, a beleza artística) são belas, e igualmente considerando que “[n]ão há (...) uma ciência do belo” (Kant 1998: 208; AA 05, 304), poderá ser no mínimo surpreendente que as ciências históricas, entendidas como um corpo de conhecimento, desempenhem um papel na produção artística e na apreciação estética da arte. Tal é, não obstante, o que a leitura que apresento da teoria estética de Kant propõe.

No que respeita à estratégia adoptada, começarei por indicar que quer a produção artística, quer a apreciação estética da arte envolvem a consideração de regras; e que quer a imaginação dos artistas, quer a dos apreciadores é limitada em virtude de uma tal consideração. Na medida em que as regras são instanciadas por objectos que constituem parte do conteúdo das ciências históricas, podemos afirmar que as ciências históricas desempenham um papel limitador na produção e apreciação da arte.

Embora as ciências históricas limitem a imaginação, este é apenas um aspecto do papel que elas desempenham, nomeadamente um aspecto negativo. Elas também exercem uma influência positiva na produção artística e na apreciação estética da arte, na medida em que estas dependem da consideração das regras instanciadas em tais ciências. Por conseguinte, podemos igualmente afirmar que as ciências históricas desempenham um papel positivo: elas fornecem as condições de possibilitação da produção e apreciação da arte.

Finalmente, considerando a proposta de Kant relativamente ao génio, veremos que os objectos exemplares são parte de um fundo histórico e que os artistas criam não apenas no quadro mas também por contraposição a esse fundo. Nesta medida, podemos afirmar que as ciências históricas funcionam como incitamentos a que se testem e quebrem regras. Somente se estivermos familiarizados com um tal corpus podemos conhecer as regras que os objectos exemplares instanciam. E só assim podemos reconhecer se e como elas estão a ser testadas e em última análise quebradas – e, em conformidade, atribuir valor estético aos objectos que descobrem regras novas. Nesta medida, podemos afirmar que as ciências históricas funcionam como incitamentos à atribuição de valor estético a obras de arte.

CONCEITOS, MECANISMOS E REGRAS

Na §16 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant introduz a distinção entre beleza ‘livre’ e ‘aderente’. Enquanto aquela “não pressupõe nenhum conceito do que o objecto deva ser”, esta “pressupõe um tal conceito e a perfeição do objecto segundo o mesmo” (ibidem: 120; AA 05, 229). O escopo da beleza aderente pode incluir quer artefactos, quer objectos naturais. Não apenas a beleza de edifícios, por exemplo, mas também a beleza de cavalos, assim como a beleza de seres humanos, são contadas entre as belezas aderentes.

Kant defende que na nossa apreciação estética dos objectos os nossos conceitos do que esses objectos devam ser (sejam supostos ser, devam representar, sejam supostos representar) ‘limitam’ a nossa imaginação.² Para usar exemplos de Kant, a nossa imaginação mover-se-ia de um modo absolutamente livre se estivéssemos a olhar para um retrato e a contemplar serenamente uma fisionomia que tivesse um perfil aprazível e suave. No entanto, se soubéssemos que era suposto o retrato representar um guerreiro, ou o valor guerreiro (em Marte), consideraríamos inadequado que o artista tivesse imaginado a fisionomia desse modo.³ Este sentido de inadequação impedir-nos-ia de termos prazer na apreciação da obra. Por conseguinte, não a declararíamos bela – isto é, não lhe daríamos a nossa aprovação estética.

O mesmo se aplica à leitura de um poema sobre amor, o reino do inferno ou, digamos, a sublimidade e majestade da criação, para continuar a usar exemplos de Kant. Kant assinala que a poesia é a arte na qual a imaginação “pode mostrar-se na sua inteira medida” (Kant 1998: 220; AA 05, 314), e é precisamente pondo “em liberdade a faculdade da imaginação”, isto é, permitindo-lhe ser original e produzir ideias estéticas, que a poesia “alarga o ânimo” (ibidem: 233; AA 05, 326). Não obstante, sempre tem de haver um vínculo entre o material fornecido pela imaginação (por ex., a águia de Júpiter, com o relâmpago nas garras, ou o pavão de Juno) e os conceitos em causa (por ex., sublimidade e majestade da criação).⁴ O que se aplica a retratos e a poemas aplica-se à arte em geral. Na arte, a ideia estética “tem que ser ocasionada por um conceito do objecto” (ibidem: 226; AA 05, 320).

Importa agora acrescentar que a imaginação é limitada por mais do que a necessária consideração de um conceito do que o objecto deva ser ou do que é suposto ele representar, por ex., um guerreiro, uma criança, um cavalo, uma casa de campo, amor, o reino do inferno ou a sublimidade ou majestade da criação. No que se segue, prestarei especial atenção às limitações adicionais à (liberdade da) imaginação.

A §17 é dedicada ao ideal do belo, isto é, ao ideal da beleza humana. Um dos dois elementos envolvidos neste ideal é a ‘ideia normal estética’. A ideia normal estética “representa o padrão de medida” do julgamento de uma coisa “como de uma coisa pertencente a uma espécie” (ibidem: 124; AA 05, 233), é o “padrão de medida universal do julgamento estético de cada indivíduo desta espécie” (ibidem: 125; AA 05, 233). Uma tal ideia é portanto “a *regra*” que constitui “a *correção* na exposição da espécie” (ibidem: 126; AA 05, 235). Se uma apresentação não contradiz esta regra, então ela é “academicamente correcta” (ibidem: 127; AA 05, 235).

Embora a correção académica e as regras que a governam sejam aspectos indispensáveis da apreciação da beleza humana, elas igualmente desempenham um papel na produção e apreciação da arte. Quando desenvolve as suas considerações acerca da arte, na §43, Kant defende que “em todas as artes livres”, por conseguinte na arte bela, “se requer (...) algo coercivo ou, como se diz, um *mecanismo*, sem o qual o *espírito* (...) não teria absolutamente nenhum corpo e volatilizar-se-ia integralmente” (ibidem: 208; AA 05, 304).

De facto, os mecanismos aplicam-se a qualquer arte.⁵ Não obstante, eles mudam conforme o tipo, género ou forma de arte em jogo. Os exemplos que Kant nos dá de mecanismos, na §43, são aqueles que se aplicam à poesia: “a correção e a riqueza da linguagem, igualmente a prosódia e a métrica” (ibidem: 208; AA 05, 304). Tivesse Kant escolhido outro tipo, género ou forma de arte, teria ele mencionado outros mecanismos.

As limitações não são apenas uma questão de se ter um conceito do que o objecto deva ser ou do que ele deva representar, então. A faculdade da imaginação é igualmente limitada pelos mecanismos e pelas regras que é suposto as obras de arte seguirem como obras de arte de um tipo específico, por ex., poemas, pinturas, peças de escultura, obras de arquitectura, ready-mades, objectos de arte conceptual, instalações, happenings, e por aí em diante.⁶ Por exemplo, a nossa imaginação mover-se-ia de modo absolutamente livre se estivéssemos a ler um texto acerca da sublimidade ou majestade da criação, incluindo alguns excertos mencionando a águia de Júpiter ou o pavão de Juno. Mas se nos apercebéssemos de que era suposto o texto ser um poema, consideraríamos inadequado que o poeta não tivesse seguido as regras da linguagem, da prosódia e da métrica. Tal como no caso do retrato de Marte com uma fisionomia de perfil aprazível e suave, o nosso sentido de inadequação impedir-nos-ia de termos prazer na apreciação do texto. Por conseguinte, não o declararíamos belo e não lhe daríamos a nossa aprovação estética.

Naturalmente, aqui é necessário um esclarecimento adicional. Por ‘regra’ eu quero dizer uma regra “que tenha um *conceito* como fundamento determinante” (Kant 1998: 211; AA 05, 307), não a regra que tem de ser dada à arte bela por intermédio de um dom da natureza, nomeadamente o génio, e que “não pode ser surpreendida numa fórmula e servir como preceito; pois de contrário o juízo sobre o belo seria determinável segundo conceitos” (ibidem: 214; AA 05, 309).⁷ É certo que a produção artística e a apreciação estética da arte não podem ser derivadas de regras determinadas, isto é, de regras “que podem ser aprendidas e têm que ser rigorosamente seguidas” (ibidem: 218; AA 05, 313).⁸ Não obstante, tal não implica que regras determinadas não possam desempenhar qualquer papel na produção e apreciação da arte – podem e desempenham.

LIMITAÇÕES

Há algo de uma natureza histórica nas regras que discuti na secção anterior. No que se segue, dedicar-me-ei a apontar esta natureza histórica e a apresentar uma proposta relativa ao papel que ela desempenha na produção artística e na apreciação estética da arte.

Na §44, Kant assinala que “para a bela arte (...) se requer muita ciência” (ibidem: 208; AA 05, 309). Por ciência quer Kant dizer as ciências históricas – “por ex., o conhecimento de línguas antigas, conhecimento literário de autores que são considerados clássicos, história, conhecimento das antiguidades, etc” (ibidem: 208-209; AA 05, 305). No entender de Kant, “estas ciências históricas [constituem] a preparação necessária e a base para a bela arte” (ibidem: 209; AA 05, 305). Por que é que assim é? O que pretende Kant com a atribuição do estatuto de necessárias às ciências históricas – isto é, com a defesa de que a preparação e a base que tais ciências constituem é necessária para a beleza artística? Por que é que a arte esteticamente meritória precisa necessariamente da história da arte, digamos, como sua preparação e base?

Antes de responder a estas questões, devo tornar claro o que considero serem as ciências históricas.⁹ As ciências históricas constituem um corpo de conhecimento do qual faz parte o conhecimento dos objectos que instanciam as regras da arte, incluindo as regras que é suposto as obras de arte seguirem como obras de arte de tal ou tal tipo. Em certo sentido, a um tal corpus pode chamar-se ‘gosto’, se por gosto se entender algo cuja “formação e cultura (...) seguirá como até agora o seu caminho” mesmo sem uma crítica da faculdade de juízo estética (ibidem: 48-49; AA 05, 170). Naturalmente, tal não corresponde à “faculdade do gosto, enquanto faculdade de juízo estética” (ibidem: 48; AA 05, 170).¹⁰

Na §48, Kant desenvolve as suas considerações acerca de como um artista encontra a forma adequada para a sua obra. Kant defende que o artista o faz “depois de (...) ter exercitado e corrigido” o seu gosto – isto é, a sua faculdade de juízo estética, a sua faculdade de apreciação estética – “através de diversos exemplos da arte ou da natureza” (ibidem: 217; AA 05, 312). O primeiro dado a observar aqui é que encontrar a forma adequada “não é como que uma questão de inspiração ou de um ímpeto livre das faculdades do ânimo, mas de uma remodelação lenta e até mesmo penosa” (ibidem: 217-218; AA 05, 312).¹¹ Não obstante, o que deve ser sublinhado é que a faculdade de apreciação estética é exercitada e corrigida através de exemplos. É assim que o laborioso, lento e penoso processo mencionado por Kant resulta numa remodelação, num melhoramento. Os artistas são antes de mais guiados por exemplos.¹²

O que é que estas considerações têm a ver com o estatuto e papel das ciências históricas? A resposta a esta questão fornecer-nos-á a primeira chave para que compreendamos o papel das ciências históricas na produção artística e na apreciação estética da arte. Felizmente, trata-se de uma resposta relativamente simples, pois assenta no conteúdo das ciências históricas elas mesmas.

As ciências históricas constituem a preparação e base necessárias para a arte esteticamente meritória na medida em que nelas se encontram objectos artísticos exemplares, isto é, exemplos que guiam os artistas. Estes objectos exemplificam as regras da arte, das artes. Estas são as regras que os aprendizes aprendem e das quais dependem para serem guiados ao longo do já mencionado laborioso processo de exercitamento e correcção do gosto, enquanto lenta e pensadamente se remodelam e melhoram como produtores de objectos artísticos.

As mesmas regras têm de ser tidas em conta quando se aprecia esteticamente uma obra de arte. Logo que são consideradas, a nossa imaginação é limitada. As ciências históricas desempenham assim um papel limitador na apreciação estética da arte.

Dois problemas emergem desta descrição do papel das ciências históricas na produção e apreciação da arte, porém. Primeiro, se limitar a imaginação for o papel único que as ciências históricas desempenham na produção artística e na apreciação estética da arte, então elas desempenham um papel somente negativo. Segundo, se as regras que é suposto as obras de arte seguirem como obras de arte de tal ou tal tipo são exemplificadas ou instanciadas por objectos exemplares da história da arte, então os artistas parecem condenados a seguir as mesmas regras para todo o sempre. A história da arte seria nesse caso uma história da mesmidade.

Dedicar-me-ei em primeiro lugar à questão de saber se o papel desempenhado pelas ciências históricas é um papel somente negativo. Reconhecidamente, as conotações de ‘limitar’ são na sua maioria negativas. As limitações são habitualmente associadas a restrições ou confinamentos.¹³ Elas sugerem uma diminuição da liberdade, referem-se àquilo que é proibido, ao que não se pode fazer. Assim, afirmar que as ciências históricas colocam limitações quer à produção artística quer à apreciação estética da arte equivale a afirmar que elas restringem algo que os seres humanos muito prezam. Ora, na medida em que no quadro da teoria de Kant o prazer estético só tem lugar se a imaginação se movimentar livremente, poderia ser afirmado que as ciências históricas – as suas regras e os seus mecanismos – impedem a ocorrência de um tal prazer.

CONDIÇÕES DE POSSIBILITAÇÃO

E, no entanto, longe de impedir o prazer estético, as ciências históricas exercem uma influência positiva quer na produção artística quer na apreciação estética da arte. Para compreender plenamente o papel que as ciências históricas desempenham é preciso reconhecer não apenas o aspecto negativo discutido nas secções prévias, mas igualmente um aspecto positivo. Esta é a segunda chave para essa compreensão. Fornecê-la-ei no que se segue.

Kant utiliza um outro nome para beleza aderente: ‘beleza condicionada’.¹⁴ O juízo de gosto aplicado, isto é, o juízo da beleza aderente, também é chamado ‘juízo estético logicamente condicionado’.¹⁵ Ademais, muitos intérpretes usam a expressão ‘beleza dependente’.¹⁶ A beleza aderente não apenas adere a um conceito do que o objecto deva ser, do que ele deva representar; ela igualmente depende de um tal conceito para ser atribuída, reconhecida, sentida. Se o objecto for de tipo artístico, e nesse caso a beleza aderente for para ser atribuída a uma obra de arte, então ela depende de um factor adicional: que o objecto siga as regras que é suposto seguir como objecto artístico de tal ou tal tipo, género ou forma de arte.

Pois bem, vimos que essas regras são instanciadas pelos objectos exemplares que são parte do conteúdo das ciências históricas. A beleza artística é então dependente do conhecimento das últimas. Na proposta de Kant, a apreciação estética da arte não é possível sem que se considere o conteúdo das ciências históricas.

Denis Dutton dá-nos uma perspectiva penetrante das condições da produção de obras de arte esteticamente meritórias. Em vez de sublinhar o carácter limitador do que descreve como “as estruturas, normas e expectativas convencionais” de uma arte e sua história (Dutton

1994: 232), ele chama-lhes “*condições de possibilitação*” da beleza (ibidem: 233). O seu ponto é que essas condições tornam possível a uma arte acontecer.¹⁷ Sem elas, a liberdade criativa artística não seria de todo possível, nem o seria o jogo livre da imaginação com o entendimento – o jogo livre que (ou o sentimento do qual) é o fundamento da aprovação estética de um objecto. Como Dutton sucintamente anota, “não pode haver jogo sem regras” (ibidem: 237).

Em linha com Dutton, Henry E. Allison defende que o conhecimento das regras que é suposto as obras de arte seguirem como obras de arte de um tipo particular é o que permite mesmo que se perceba o que está em causa numa dada obra de arte: “sem *algum* conhecimento deste tipo, que em muitos casos pode ser praticamente mínimo, não pode começar a apreciar-se uma obra de arte, pois não se tem noção do que o artista está a tentar fazer” (Allison 2001: 295).¹⁸

Ainda assim, um tal conhecimento tem vantagens que vão muito além de informar-nos das intenções do artista. Ele faz diferença quando se trata de reconhecer características dos objectos que de outro modo passariam despercebidas. Focando-se no caso da música, Christopher Janaway afirma que “[m]uitas características gerais tais como balanços, contrastes e descontinuidades (...) só podem ser notadas por um ouvinte capacitado para identificar vozes musicais distintas, modulação, antifonia, tema e variações, cadências, forma sonata e por aí em diante” (Janaway 1997: 476). Ademais, o facto de que se é capaz de perceber esses e outros aspectos estende o campo de possibilidades de experimentar prazer estético, quer no que diz respeito aos seus objectos quer quanto à intensidade do prazer. Como Janaway conclui, “[c]onceitualização superior abre perspectivas à forma musical, permite ouvir a níveis mais altos de precisão e complexidade, alarga o escopo do que podem ser experiências comprazedoras e aprofunda o prazer ele mesmo” (ibidem: 476).

Em suma, uma familiarização com as ciências históricas, incluindo o conhecimento dos mecanismos e das regras históricas da arte, não apenas limita (restringe, confina, constrange, circunscreve) a imaginação; mas igualmente desempenha um papel positivo na produção artística e na apreciação estética da arte: em última análise, a produção e apreciação da arte depende do conhecimento dos mecanismos e das regras históricas da arte – este é a condição de possibilitação daquelas. Ademais, um tal conhecimento permite que nos apercebamos de características dos objectos artísticos das quais de outro modo não nos aperceberíamos. Como resultado, o espectro das possibilidades de prazer torna-se mais amplo: os objectos de prazer são, digamos, multiplicados; e o prazer ele mesmo pode tornar-se mais intenso. Em muitos

casos, um tal conhecimento na verdade faz a diferença entre atribuir, reconhecer ou sentir o valor estético de um objecto, e dar-lhe aprovação estética, ou não o fazer de todo.

INCITAMENTOS

Tornei evidente que o papel desempenhado pelas ciências históricas na produção artística e na apreciação estética da arte tem uma natureza dupla. Indicarei agora que o aspecto negativo e o aspecto positivo do papel de tais ciências na produção e apreciação da arte são inseparáveis um do outro. À luz desta indicação, negarei que a história da arte possa ser vista como história da mesmidade.

O risco em jogo é o de que as ciências históricas, nomeadamente a história da arte, possa ser vista como história da mesmidade. Tal deriva do facto de os objectos exemplares nela incluídos instanciarem as regras que as obras de arte devem seguir como obras de arte de um tipo particular. Se tudo o que os artistas fazem é seguir essas regras, então a história da arte nada é senão a história daqueles a quem Kant chama ‘patetas’, os quais nada mais podem do que “simplesmente aprender e imitar” (Kant 1998: 213; AA 05, 308), ou, ainda pior, a história do que Kant classifica como ‘macaquice’, que é aquilo no qual a imitação se torna “se o aluno copia tudo” (ibidem: 224; AA 05, 318).

E, no entanto, de Homero a Wieland, de Wordsworth a Mickiewicz, apreciamos muito mais do que imitações ou cópias daquilo que já foi feito, para dizer o mínimo. Devo então passar à segunda questão que emergiu da descrição do papel das ciências históricas na produção e apreciação da arte que forneci na secção Limitações: é a história da arte a história da mesmidade?

Imediatamente a seguir à §49, Kant afirma que o exemplo do génio “produz para outras boas cabeças uma escola, isto é um ensinamento metódico segundo regras” e que “nesta medida a arte bela é para estes uma imitação” (ibidem: 224; AA 05, 318). Esta passagem pode dar a impressão de que nada há de novo na história da arte.¹⁹

No entanto, deveremos ser igualmente recordados de que, de acordo com Kant, “o génio se opõe totalmente ao *espírito de imitação*” (ibidem: 212; AA 05, 308). O produto do génio não é um exemplo “para a imitação (pois neste caso o que aí é génio e constitui o espírito da obra perder-se-ia)” (ibidem: 224; AA 05, 318).²⁰

Para fazer sentido deste conjunto de afirmações precisamos tão simplesmente de considerar os dois aspectos do papel desempenhado pelas ciências históricas como as duas faces da mesma moeda. Esta é a terceira e última chave para compreender o papel que tais ciências desempenham na produção artística e na apreciação estética da arte.

Comentando acerca da produtividade imaginativa, Hans-Georg Gadamer observa que ela “é a mais rica não quando é meramente livre (...) mas sim num campo de jogo onde o desejo do entendimento por unidade não tanto confina como sugere incitamentos ao jogo” (Gadamer 2006: 41).²¹ A ideia a reter é a de que as limitações (os confinamentos, as restrições) não podem ser separadas dos incitamentos para se ir além delas. As regras instanciadas pelos objectos artísticos exemplares estão nas ciências históricas como o fundo histórico não só no quadro do qual mas também por contraposição ao qual os artistas criam.

Nesta medida, então, podemos afirmar que as regras estão aí não apenas para serem seguidas, mas igualmente para serem testadas e em última análise quebradas. Tal é concordante com as asserções de Kant de que “a regra tem que ser abstraída (...) do produto, no qual outros queiram testar o seu próprio talento” (Kant 1998: 214; AA 05, 309) e que “o produto de um génio (...) é um exemplo (...) para sucessão por um outro génio, que por este meio é despertado para o sentimento da sua própria originalidade, exercitando na arte uma tal liberdade em relação à coerção de regras, que a própria arte obtém por este meio uma nova regra” (ibidem: 224; AA 05, 318).

Naturalmente esta leitura obriga à consideração de uma distinção. Como acima indiquei, os objectos artísticos esteticamente meritórios podem dar origem ao que Kant chama ‘um ensinamento metódico segundo regras’. Quando se trata daquelas boas cabeças que, não obstante, carecem de génio, a arte bela é imitação. O caso do génio é especificamente diferente, porém.²² Trata-se nele de uma questão de sucessão.²³ O que importa na sucessão é a maneira, o modo. Assim, por ocasião da discussão dos dois modos de composição dos seus pensamentos, Kant afirma que o que vale para a arte bela é a “maneira (*modus aestheticus*)”, cujo padrão é “o sentimento da unidade na apresentação” (ibidem: 225; AA 05, 318-319).²⁴ E, no entanto, “[o] mestre tem que mostrar o que e como o discípulo deve realizar”, mas também impedir que os exemplos que apresenta “sejam tomados por ele imediatamente como protótipos e como modelos de imitação” (ibidem: 265; AA 05, 355).

Tendo-me focado no caso dos génios, devo agora passar à apreciação estética da arte. Vimos que o gosto, isto é, a faculdade de juízo estética, é exercitada e corrigida através de

exemplos. Embora nos tenhamos concentrado na produção da arte, o mesmo se aplica à sua apreciação estética.²⁵ Os objectos exemplares instanciam as regras da arte, e há algo de uma natureza história nessas regras. O conhecimento dos objectos que as instanciam é parte do corpus a que Kant chama ‘ciências históricas’.

Vimos que as ciências históricas desempenham um papel negativo, limitador, na apreciação estética da arte. As regras da arte têm de ser tidas em conta; e uma vez que o sejam, a nossa imaginação é limitada – apreciamos no quadro de restrições e confinamentos. Não obstante, do mesmo modo vimos que limitar é apenas um aspecto, de facto negativo, do papel desempenhado pelas ciências históricas na apreciação da arte. A consciência das regras igualmente nos capacita para reconhecermos uma série de características das obras de arte. Sem este reconhecimento não haveria jogo entre a imaginação e o entendimento. Ora, tal equivale a dizer que se as regras não fossem consideradas, então não haveria sentimento de prazer, e, por conseguinte, não haveria atribuição de valor estético. Nesta medida, as ciências históricas funcionam como as condições de possibilitação da apreciação estética da arte.

Quanto à questão de saber se as ciências históricas também funcionam como incitamentos para testar e em última análise quebrar as regras, poderia ser argumentado que tal só faz sentido ser perguntado com respeito à produção artística. Quando pensamos na apreciação estética da arte, parece não haver fundo histórico de regras que os apreciadores sejam incitados a quebrar. E, no entanto, só pode reconhecer-se se e como as regras estão a ser testadas e quebradas se se estiver familiarizado com a história da arte e com as regras que os objectos exemplares instanciam e que as obras de arte são supostas seguir como membros de um tipo particular. Nesta medida, então, as ciências históricas funcionam como incitamentos para que os apreciadores vejam os artistas testarem e quebrarem as regras da arte – e, concordantemente, para atribuir valor estético a obras de arte por meio das quais tal é realizado.

Embora as regras tenham de ser tidas em conta, elas podem ser quebradas;²⁶ e, no entanto, embora possam ser quebradas, têm de ser tidas em conta.²⁷ Os aspectos positivo e negativo do papel desempenhado pelas ciências históricas na produção artística e na apreciação estética da arte são inseparáveis um do outro. Limitações, confinamentos e restrições, de um lado, e incitamentos, do outro, são as duas faces da mesma moeda, a saber, as regras que é suposto uma obra de arte seguir como uma obra de arte de tal ou tal tipo e que estão instanciadas pelos objectos artísticos exemplares conhecimento dos quais é parte do corpus a que Kant chama ciências históricas. A consciência dessas regras tanto incita os artistas a

quebrarem-nas como os apreciadores a verem-nas serem quebradas.

Finalmente, importará notar que este processo histórico de revisitar velhas regras e descobrir regras novas não tem fim: “a própria arte obtém por este meio uma nova regra, pela qual o talento se mostra como exemplar” (Kant 1998: 224; AA 05, 318). Velhas regras são substituídas por regras novas que são instanciadas por objectos artísticos que se tornam obras de arte exemplares e que nessa medida passam a integrar o corpus das ciências históricas. Elas serão necessariamente tidas em conta na futura produção e apreciação da arte, elas simultaneamente limitarão e incitarão a nossa imaginação.

Termino com o exemplo de ‘Abraham Lincoln: War Veterans Project’, de Krzysztof Wodiczko. Ao produzir a sua obra, presumivelmente Wodiczko teve em conta as regras da arte, as regras da estatuária histórica, dos memoriais, da escultura monumental (ou talvez da projecção de vídeo em escultura) e as regras da representação de Abraham Lincoln (ou talvez da expressão artística de memórias e experiências de guerra). No entanto, essas regras não sobredeterminaram conceptualmente a obra. Elas incitaram a liberdade da imaginação de Wodiczko, algumas, velhas, sendo quebradas, outras, novas, sendo descobertas. ‘Abraham Lincoln: War Veterans Project’ pode ser tido como um objecto exemplar. As novas regras que descobre estão agora incluídas nas regras da arte, nas regras da escultura e nas regras da expressão artística de memórias e experiências de guerra. Elas passaram a integrar a história da arte. A mesma história, mas não a história da mesmidade.

Abstract: This paper addresses the role played by historical sciences – their concepts, rules, and examples – in art production and the aesthetic appreciation of art. Based on Kant’s notion of ‘adherent beauty’, and focusing on the case of ‘beautiful art’, I will propose that historical sciences play a twofold role: not only do they work as restrictions when it comes to art production and appreciation, but they also function as enabling conditions and incitements for the disclosure of new rules and the ascription of aesthetic value to works of art.

Keywords: Kant, adherent beauty, aesthetic value, history of art, rules.

REFERÊNCIAS

- ALLISON, HENRY E., *Kant’s Theory of Taste*, New York, Cambridge University Press, 2001.
- DUTTON, DENIS, “Kant and the Conditions of Artistic Beauty”, *British Journal of Aesthetics*, 34 (1994), 3, pp. 226-241.

GADAMER, HANS-GEORG, *Truth and Method* [1960], trad. Weinsheimer, J. e Marshall, D.G., London, Continuum, 2006.

GUYER, PAUL, *Kant and the Claims of Taste*, New York, Cambridge University Press, 1997.

JANAWAY, CHRISTOPHER, “Kant’s Aesthetics and the ‘Empty Cognitive Stock’”, *The Philosophical Quarterly*, 47 (1997), 189, pp. 459-476.

KALAR, BRENT, *The Demands of Taste in Kant’s Aesthetics*, New York, Continuum, 2006.

KANT, IMMANUEL, *Crítica da Faculdade do Juízo* [1790], trad. Marques, A. e Rohden, V., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

KANT, IMMANUEL, *Critique of Judgement* [1790], trad. Meredith, J.C., Oxford, Oxford University Press, 2008.

LEMONS, JOÃO, “From Beautiful Art to Taste”, *Con-Textos Kantianos*, 5 (2017), pp. 216-235.

LORAND, RUTH, “Free and Dependent Beauty: A Puzzling Issue”, *British Journal of Aesthetics*, 29 (1989), 1, pp. 32-40.

LORAND, RUTH, “On ‘Free and Dependent Beauty’ – A Rejoinder”, *British Journal of Aesthetics*, 32 (1992), 3, pp. 250-253.

MALLABAND, PHILIP, “Understanding Kant’s Distinction between Free and Dependent Beauty”, *The Philosophical Quarterly*, 52 (2002), 206, pp. 66-81.

SCHAPER, EVA, “Free and Dependent Beauty”, in Guyer, Paul (ed.), *Kant’s Critique of the Power of Judgment – Critical Essays*, Lanham, MD, Rowman & Littlefield, 2003, pp. 101-119.

ZAMMITO, JOHN H., *The Genesis of Kant’s Critique of Judgment*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

ZUCKERT, RACHEL, *Kant on Beauty and Biology: An Interpretation of the Critique of Judgment*, New York, Cambridge University Press, 2007.

NOTAS

* Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0090.

¹ João Lemos (joaulemos@fcsh.unl.pt) é investigador de pós-doutoramento no IFILNOVA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa.

João Lemos is a post-doctoral research fellow at IFILNOVA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Nova University of Lisbon.

² Kant afirma que no caso da beleza livre “[n]ão é pressuposto nenhum conceito de qualquer fim (...) mediante o que unicamente seria limitada a liberdade da faculdade da imaginação” (ibidem 120-121; AA 05, 229-230). Ao invés, no caso da beleza aderente a imaginação é de facto limitada por um conceito do que o objecto deva ser.

³ Como Eva Schaper observa, de acordo com Kant “aspectos faciais aprazíveis neles mesmos podem não ser congruentes com o que um tipo particular de pessoa é suposto ser: por exemplo, as mulheres podem ser bonitas, os guerreiros não” (Schaper 2003: 113).

⁴ Mantenha-se em mente que uma ideia estética é “uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado” (ibidem 222; AA 05, 316) e que, como tal, ela pertence à apresentação desse conceito. Se a imaginação fosse deixada a uma “liberdade sem leis” ela nada produziria “senão disparates” (ibidem 225; AA 05, 319).

⁵ Na §47, Kant descreve o carácter mecânico da beleza artística como algo que “pode ser captado e seguido segundo regras, e portanto algo *escolástico*”, isto é, academicamente correcto, e acrescenta que tal constitui “a condição essencial da arte” (ibidem 215; AA 05, 310).

⁶ A distinção de Kant entre beleza livre e beleza aderente é, afinal, como Denis Dutton observa, “não apenas acerca da inclusão de um objecto numa categoria (com as suas perfeições particulares), mas também acerca das condições de fundo gerais para a prática artística” (Dutton 1994: 235). No que concerne a esta matéria específica, Henry E. Allison parece estar em linha com Dutton, não obstante Allison trazer à colação uma distinção adicional, a saber, entre constrangimentos estéticos e extra-estéticos. Enquanto no caso dos conceitos do que os objectos devam representar “era uma questão de alguns constrangimentos extra-estéticos quanto ao que é adequado”; no caso do tipo, género ou forma de arte “tal impõe igualmente constrangimentos quanto ao que é adequado, mas estes já não são extra-estéticos, pois advêm da forma de arte ela mesma e podem ser vistos como envolvendo as normas académicas ou os padrões de medida para essa forma” (Allison 2001: 296). A distinção de Allison entre constrangimentos estéticos e extra-estéticos constitui um passo significativo na sua argumentação a favor da possibilidade de se atribuir beleza livre a obras de arte. Em todo o caso, embora a posição de Allison possa estar em conflito com a de Dutton, ambos concordam que as limitações não apenas ocorrem no quadro da categoria dos objectos, elas também advêm dos mecanismos e das regras que é suposto as obras de arte seguirem como obras de arte de tal e tal tipo.

⁷ Deve ser lembrado que o génio “é um *talento* para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra” (ibidem 212; AA 05, 307).

⁸ Como Kant reitera, “[n]ão há (...) uma ciência do belo” (ibidem 208; AA 05, 304), “não há nem pode haver uma ciência do belo” (ibidem 264; AA 05, 355).

⁹ Uma rigorosa (e necessariamente longa) descrição daquilo a que Kant exactamente se refere requereria um artigo adicional, de resto um que mencionasse aqueles “conhecimentos prévios que se chamam *humaniora*” e a relação entre eles e a “cultura das faculdades do ânimo” na qual “[a] propedêutica a toda bela arte (...) parece encontrar-se” (ibidem 265; AA 05, 355). Na §44, Kant alega que a bela arte “promove a cultura das faculdades do ânimo à comunicação em sociedade” (ibidem 209; AA 05, 306).

¹⁰ Menciono o primeiro entendimento de ‘gosto’ no artigo ‘From Beautiful Art to Taste’, onde igualmente considero a perspectiva de Allison segundo a qual constrangimentos relacionados com o gosto são de tipo estético (cf. Lemos 2017: 224 e 230-231). Para algumas instâncias da *Crítica da Faculdade do Juízo* onde Kant relaciona o gosto com mecanismos e regras, ver igualmente Zammito 1992: 145 e 381.

¹¹ Na §47, Kant critica essas ‘pessoas superficiais’ que “crêem que não poderiam mostrar melhor que seriam gênios florescentes do que quando renunciam à coerção escolar de todas as regras e acreditam que se desfile melhor sobre um cavalo desvirado do que sobre um cavalo treinado” (ibidem 215; AA 05, 310). Embora tendamos a associar os produtos do gênio com a liberdade da imaginação, há algo neles que “é atribuível (...) ao possível aprendizado ou à escola” (ibidem 224; AA 05, 318).

¹² De facto, não obstante pôr em liberdade a faculdade da imaginação, a poesia é “guiada por prescrição ou exemplos” (ibidem 233; AA 05, 326).

¹³ Não é levanamente que os comentadores igualmente falam de “constrangimentos” (cf. Guyer 1997; Allison 2001) e ‘circunscrições’ (cf. Kalar 2006).

¹⁴ É como ‘beleza condicionada’ que a beleza aderente é “atribuída a objectos que se encontram sob o conceito de um fim particular” (Kant 1998 120; AA 05, 229).

¹⁵ Cf. ibidem 217; AA 05, 312.

¹⁶ ‘Dependent’ é de facto a maneira como James C. Meredith traduz ‘anhängende’ para inglês (cf. Kant 2008: 60; AA 05, 229).

¹⁷ Dutton também lhes chama ‘as condições subjacentes de uma arte’ (cf. ibidem: 233). Dando o exemplo da música, e referindo-se explicitamente à teoria estética de Kant, ele afirma: “Precisamente estas estruturas tornam possível à música acontecer; elas condicionam a música e são pressupostas por ela. A música como forma de arte inteligível depende delas: o que elas dão em troca pelas suas ‘limitações’ é, como afirma Kant, que elas permitem à arte da música ser ‘pela primeira vez (...) possível’ (ibidem: 234).

¹⁸ De facto, mesmo no caso da atribuição, do reconhecimento ou do sentimento da beleza natural é manifesto que diferenças relativas ao fundo podem resultar em diferenças na apreciação estética. Como Ruth Lorand afirma, “[u]ma tulipa é uma tulipa em qualquer contexto, e nenhuma comparação afecta o grau da sua ‘tulipicidade’; mas a mesma tulipa pode parecer mais bela em frente a um dado fundo do que a outro” (Lorand 1992: 252). Lorand afirma-o apesar de defender que só há um tipo de beleza, a saber, a beleza livre. No extremo oposto, Philip Mallaband argumenta em favor da possibilidade de que um objecto possa ser ajuizado como aderentemente belo sem que seja ajuizado livremente belo. Não obstante, Mallaband está em linha com Lorand ao defender que o conhecimento pode alterar a apreciação estética: “[a] efêmera é um pequeno insecto. Não pode voar longe, e é uma voadora fraca; muitas vivem apenas por menos de um dia, de maneira que frequentemente morrem antes de deixar descendência. Sem estas considerações, não se ficaria inclinado a ajuizar estes insectos como belos. No entanto, quando em posse destes conhecimentos acerca da efêmera, poderá dar-se conta de que o insecto possui uma rara fragilidade, e então ajuizá-lo como sendo esteticamente valioso em virtude disso. Assim, a efêmera pode ser considerada como possuindo uma propriedade que é má para insectos (tempo de vida extremamente curto), mas que é a base para a propriedade estética boa (fragilidade rara) que fundamenta um juízo estético positivo” (Mallaband 2002: 74-75).

¹⁹ Uma tal impressão é reforçada pela defesa de Kant de que para os gênios “a arte cessa em qualquer parte, na medida em que lhe é posto um limite além do qual ela não pode avançar e que presumivelmente também já foi alcançado há tempo e não pode mais ser ampliado” (ibidem 214; AA 05, 309), assim como pelo apreço que Kant manifesta por regras imutáveis numa nota da §17 que discute os modelos do gosto com respeito às artes elocutivas (cf. ibidem 116; AA 05, 232).

²⁰ Em linha com estas palavras, Kant acrescenta, na §60, que “[a]s regras universais, às quais [o mestre] em última análise submete o seu procedimento, podem servir mais para ocasionalmente recordar os seus momentos principais do que para [os] prescrever [ao discípulo]” (ibidem 264; AA 05, 355).

²¹ Em linha com Gadamer, Dutton acrescenta que Kant “reconheceu a capacidade das regras não apenas para limitar, mas para incitar a imaginação livre e fornecer-lhe material” (Dutton 1994: 234). Vale a pena mencionar os exemplos de Dutton: “a liberdade do artista de retrato é a liberdade para recriar imaginativamente uma face humana, mas ela vai ser simultaneamente incitada e limitada pelo sujeito do retrato; a criatividade imaginativa do poeta pode ser relativamente irrestrita, mas mesmo ela é esgotada por contraposição ao fundo de vocabulário, gramática, sintaxe, convenções, associações e história da linguagem. A criatividade de um compositor consiste em recriar imaginativamente as notas da pauta” (ibidem: 235).

²² Um gênio é alguém “que a natureza dotou para a arte bela” (ibidem 213; AA 05, 309). Os gênios são “os preferidos pela natureza relativamente ao seu talento para a arte bela” (ibidem 213; AA 05, 309). Kant também refere o gênio como um ‘talento’, um ‘dom natural’, uma ‘faculdade inata’, uma ‘inata disposição do ânimo’ (cf. ibidem 211; AA 05, 307), uma ‘habilidade’ (cf. ibidem 214; AA 05, 309). O gênio consiste numa “proporção (...) de faculdades do ânimo” que é extraordinária (cf. ibidem 214; AA 05, 309): só “em certas relações” constitui “a reunião” da imaginação e do entendimento o gênio (ibidem 222; AA 05, 316). É através de uma tal relação que a natureza do sujeito dá a regra à arte: “a natureza do sujeito (pela disposição da faculdade do mesmo) tem que dar a regra à arte” (ibidem 211-212; AA 05, 307).

<https://doi.org/10.36311/2318-0501.2020.v8n2.10.p163>

²³ Como tal fenómeno ocorre não é algo que Kant clarifique nas secções da sua terceira *Crítica* dedicadas à arte. Como ele próprio reconhece, “[é] difícil explicar como isto seja possível” (ibidem 214; AA 05, 309). Em todo o caso, na §32, podemos ver que “a expressão correcta para toda a influência que produtos de um autor original podem ter sobre outros” é “[s]ucessão, que se refere a um precedente, e não imitação” (ibidem 184; AA 05, 283). O que isto significa é “haurir das mesmas fontes das quais [o autor original] hauriu e apreender do seu predecessor somente a maneira de proceder nesse caso” (ibidem 184; AA 05, 283).

²⁴ O que está em jogo na sucessão, Kant sublinha-o, é “uma *maneira (modus)*”, enquanto no caso daquelas boas cabeças que carecem de génio há “um *método (methodus)*” (ibidem 264; AA 05, 355).

²⁵ Deverá ser recordado que a faculdade de juízo estética não é um talento raro. Como Kant observa, na §39, “a proporção [das] faculdades de conhecimento, que é requerida para o gosto, também é exigida para o são e comum entendimento que se pode pressupor em qualquer” (ibidem 195; AA 05, 292-293).

²⁶ Como Rachel Zuckert sublinha, “a produção artística é em parte conceptualmente determinada (destinada a fazer uma obra de um certo tipo), mas, diferentemente da produção técnica, é significativamente subdeterminada por tais intenções conceptuais” (Zuckert 2007: 211).

²⁷ Como Dutton observa, nem mesmo um intérprete como Glenn Gould – que não estava interessado em juntar-se à tradição interpretativa beethoveniana empreendida por Backhaus, Kempff e Schnabel – poderia ter ignorado a pauta musical de Beethoven, pois de outro modo as interpretações de Gould “não seriam interpretações de Beethoven” (Dutton 1994: 238).

Recebido / Received: 1 agosto 2020 / 10 August 2020.

Aceito / Accepted: 26 dezembro 2020 / 26 December 2020.

<https://doi.org/10.36311/2318-0501.2020.v8n2.10.p163>