UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

HAMILTON F. DOS SANTOS

Gosto e Filosofia em David Hume

São Paulo
2013

HAMILTON F. DOS SANTOS

Gosto e Filosofia em David Hume

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Werle

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução e a divulgação deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação da Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

Santos, Hamilton F. dos
Gosto e filosofia em David Hume / Hamilton F. dos Santos; Orientador: Marco Aurélio Werle - São Paulo, 2013.
108 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012
Área de concentração: Filosofia

1. Filosofia 2. Estética 3. David Hume 3. Problema do Gosto

Folha de aprovação

Nome: Hamilton F. dos Santos
Título: Gosto e Filosofia em David Hume

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marco Aurélio Werle

Prof. Dr. Roberto Bolzani Filho

Prof. Dr. Jose Teixeira Coelho

Agradecimentos

São muitas as pessoas que, de um modo ou de outro, colaboraram para que eu pudesse escrever esta dissertação.

Gostaria de agradecer em primeiríssimo lugar ao Prof. Dr. Marco Aurélio Werle, meu orientador. Dedicado à filosofia de língua alemã, Werle não é, como se sabe, um “humiano”. Entretanto, não creio que eu pudesse ter encontrado, entre os assim chamados humianos, uma orientação tão valiosa quanto a que ele me proporcionou. As chaves de sua decisiva orientação foram, a meu ver, a delicadeza e a paciência demonstradas na difícil - mas bem-sucedida - missão de me dissuadir da ingênua pretensão manifesta no texto que entreguei para a qualificação do mestrado. Lá, propus nada menos do que investigar algo do tipo “como o gosto se constitui no alicerce da epistemologia de David Hume”. Meu projeto original previa certa incursão pela Teoria do Conhecimento de Hume, mas o foco estético era - ou deveria ser - inequívoco. Atraído pelas fascinantes e irresistíveis controvérsias do Livro I do *Tratado da Natureza Humana*, que trata do entendimento, fui aos poucos, em detrimento da produção estética do filósofo, envolvendo-me mais do que o necessário com a sua epistemologia. Sempre que me coloquei na posição de naufragar nas oceânicas dificuldades que desafiam os leitores dessa epistemologia, o orientador resgatou-me devidamente ao plano original, sem, no entanto, limitar minha pesquisa ou tolher minha curiosidade. Sou, portanto, grato a ele por ter permitido desviar-me do tema só até o ponto em que tais desvios acabariam por ampliar e aprofundar o meu conhecimento do filósofo, sem que me levassem a becos sem saídas ou a escolhas irreversíveis. Ademais, a disponibilidade demonstrada por Werle durante todo esse longo e desgastante processo de pesquisa e redação foi simplesmente digna de nota, já que eu não o poupei de toda sorte de consultas, que iam desde dúvidas sobre temas estéticos até buscas em bibliotecas acadêmicas especializadas que eu não tinha acesso. Por tudo isso e ainda pela seriedade e pelo profissionalismo minha dívida com ele é imensa.

Devo outros agradecimentos especiais a alguns professores e colegas do Departamento de Filosofia da USP. O Prof. Dr. Roberto Bolzani Filho, por exemplo, além de ter sido um ótimo interlocutor, sempre disposto a comentar generosamente as minhas dúvidas prosaicas acerca de temas nos quais ele é autoridade, também

se dispôs a participar da banca no meu exame de qualificação. Já o Prof. Dr. Pedro Paulo Pimenta, que é, em qualquer ocasião, uma grande inspiração, além de emprestar artigos importantes sobre Hume, ouviu-me muitas vezes. Não poderia me esquecer, evidentemente, da Profa. Dra. Lívia Mara Guimarães (FAFICH/UFMG), que, além de estar sempre pronta para responder as minhas dúvidas por email, mostrou-se uma grande motivadora do meu trabalho. Obrigado mesmo, Lívia.

Colega desde a graduação, Marcos Ribeiro Balieiro, professor adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo, também foi um interlocutor providencial. Devo a ele boa parte da bibliografia que acabaria sendo decisiva no meu estudo.

Já o amigo de longa data Jose Teixeira Coelho Neto, professor titular aposentado da ECA-USP e curador-coordenador do Museu de Arte de São Paulo-MASP, além de ter tido a paciência de integrar a banca examinadora no meu exame de qualificação, encorajou-me a produzir um texto que apresenta certa independência em relação a muitas convenções acadêmicas, sem contar que me inspirou a trazer para a perspectiva contemporânea ao menos alguns resquícios do debate do gosto travado no século XVIII, debate que aparece nesta dissertação como um objeto coadjuvante. Inesquecíveis são alguns emails que trocamos acerca de *O Gosto dos Outros*, filme de Agnès Jaoui. Sou muito grato ao Teixeira.

Grato eu também sou aos colegas de graduação Auro Castanho, Luiz Fernando Bongiovanni, Andres Bruzzone e Leonardo Arozena. Foi preparando seminários com eles que aprendi o básico da pesquisa em filosofia.

Outros que tiveram um papel importante neste processo foram alguns colegas da Abril S/A, empresa onde trabalho. Entre eles, não poderia deixar de mencionar Carlos Graieb, Edward Pimenta e Paula Nadal.

Também não poderia me esquecer do jornalista João Gabriel de Lima, hoje em *Época* (Globo), pessoa com quem sempre conversei muito sobre filosofia e jornalismo e que me apresentou ao filme *O Gosto dos Outros,* citado aqui em uma nota de rodapé. Devo um obrigado também ao amigo e jornalista Luiz Antonio Giron, que leu e comentou fragmentos do meu texto. Sou grato ainda ao músico e amigo norte-americano Daniel Claster, a quem sempre recorri para resolver dúvidas acerca do idioma de Hume. Se Claster me ajudou com o inglês, na revisão do português a ajuda de Eziel Belaparte Percino, da Letras-USP, foi inestimável.

É preciso uma palavra especial à família. Ingressei no programa de pós-graduação cinco meses depois de saber que, aos 47 anos, seria pai pela primeira vez. Muitos, entre os quais eu mesmo me incluo, duvidaram da minha capacidade de, a esta altura da vida, ser pai e ao mesmo tempo pesquisar um tema filosófico para escrever uma dissertação. Bem, o meu filho e a minha dissertação estão aí: ele se chama João Pedro, está com 3 anos de idade, é forte, saudável e traquinas; a dissertação é o que se lê nas páginas que seguem. Duas grandes alegrias. Sim, a primeira infinitamente maior do que a segunda. Mas, seja como for, devo ambas à minha companheira Margarete Victorio dos Santos. O filho, apesar do meu grande apoio, interesse, envolvimento e alegria, é resultado de uma luta que ela travou com uma inigualável determinação individual. A dissertação, por sua vez, deve a ela o ambiente e o espaço minimamente sadios para poder ser escrita. Margarete e JP, muito obrigado. Perdoem as eventuais ausências.

Ao restante de minha família, irmãs, irmãos, sobrinhos, cunhados, cunhadas, sogro, sogra, primas, primos, peço desculpas pelas recorrentes negativas a simpáticos convites para almoços, jantares, churrascos etc. Sem alguns “nãos” não se vai muito longe na vida, embora não se saia do lugar só com esses “nãos”.

Por fim, gostaria de dedicar este trabalho ao meu pai José dos Santos e à minha mãe Elza Molchiuti, *in memoriam*.

Em estética, Hume é, antes de qualquer outra coisa, um pragmático

Simon Blackburn

Resumo

SANTOS, H.F. Gosto e Filosofia em David Hume. 2013. 108 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Trata-se de investigar a posição de Hume no debate travado no século XVIII acerca do problema do gosto. A questão do gosto encontra-se difusa em boa parte da obra do filósofo escocês, mas é no ensaio *Do Padrão do Gosto* (1757) que Hume se detém no estudo do modo pelo qual os homens elaboram padrões ao fazerem julgamentos estéticos. Neste ensaio - objeto central desta dissertação -, Hume assinala a "extrema variedade de gostos que há no mundo" e nota que tanto a beleza quanto a deformidade dependem de como cada um as sente. Assim, nada poderia ser dito feio ou belo, imperando o completo relativismo estético. A pesquisa pretende analisar as articulações por meio das quais Hume resolve essa ameaça cética que paira sobre a crítica do gosto.

Palavras-chave: David Hume, Gosto, Estética, Século XVIII

Abstract

SANTOS, H.F. Taste and philosophy in the works of David Hume. 2013. 108 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

The following dissertation is an investigation of the position of David Hume concerning the question of taste in the 18th century. The issue of taste is widespread in much of the Scottish philosopher's works, but particularly in his essay *Of the Standard of Taste* (1757) he studies the way in which people elaborate patterns to make aesthetic judgments. In the essay – the object of this dissertation – Hume notes "the great variety of tastes which prevails in the world" and he also notes that the concepts of beauty and deformity depend on how each of them is experienced. Therefore, nothing can be said to be ugly or beautiful, according to this aesthetic relativism. This paper will examine the arguments Hume articulates in addressing and resolving the threat this skepticism poses to the notion of taste and to the possibility of art criticism.

Keywords: David Hume,Taste, Aesthetics, Criticism

Abreviaturas

Não há, como se sabe, uma edição crítica ou padrão das obras de David Hume. Privilegiei as edições da Oxford Claredon Press, editadas por Tom L. Beuchamp, e as respectivas melhores traduções e edições brasileiras do *Tratado da Natureza Humana* e dos *Ensaios Morais, Políticos e Literários*. Os textos em inglês e francês, de Hume, de outros filósofos ou mesmo dos comentadores, serão citados em tradução minha.

Hume

Tratado — *Tratado da Natureza Humana*. UNESP, São Paulo, 2000. Tradução de Déborah Danowski, com base na edição do texto original organizada em 1888 por L. A. Selby-Bigge, revista e modificada em 1978 por P.H. Nidditch (Claredon Press, Oxford) e cotejada com a edição anotada e comentada de David Fate Norton e Mary J. Norton (Oxford: Claredon Press, 2000).

Investigação I — *An Inquiry Concerning Human Understanding*. Edited by Tom. L. Beauchamp. Oxford: Claredon Press, 2000.

Investigação II — *An Inquiry corcerning the Principles of Morals.* Edited by Tom. L. Beuchamp. Oxford: Claredon Press, 1998.

Dissertation — *A Dissertation on passion; The Natural History on Religion*. Edited by Tom. L. Beauchamp. Oxford: Claredon Press, 2009

Ensaios — *A Arte de Escrever Ensaio*. Seleção Pedro Pimenta. Tradução Marcio Suzuki e Pedro Pimenta. Iluminuras, São Paulo, 2009

Letters — *The Letters of David Hume*. Edited by J.Y.T. Greig. Oxford University Press, 1932.

History — *The History of England from the Invasion of Julius Caesar to the Revolution in 1688.* Foreword by William B. Todd, 6 vols. Indianapolis: Liberty Fund 1983.

Outros filósofos

AG — *An Essay on Taste: to which are annexed three dissertations on the same subject by Voltaire, D'Alembert and Montesquieu*. London, 1759. A abreviação será seguida do nome do filósofo autor da dissertação anexada. Assim, quando citar Voltaire, teremos AG Voltaire e assim por diante.

Burke *An Introduction on Taste: A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edmund Burke. Edited by Adam Phillips. Oxford University Press, 1990.

Batteux *As Belas Artes reduzidas a um mesmo princípio*. Charles Batteux. Humanitas, Tradução de Natalia Maruyama. Apresentação e notas de Marco Aurelio Werle. Humanitas, São Paulo, 2009.

Dubos *Critical reflections on poetry, painting and music 3 vols*. Abbé Dubos. Translated into english by Thomas Nuggent, London, 1748. Facsímile produzido pela Gale Ecco Print Editions, 2010.

Addison *Essays from the Spectator (1711- 14).* Joseph Addison. Edição facsimilar da edição de William Tegg (Londres, 1870) pela Elibron Classics, Londres, 2007.

Hutcheson *An Inquiry into the Original o our Ideas of Beauty and Virtue*. Francis Hutcheson. Indianapolis: Liberty Fund, 2004.

Shaftesbury *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times 3 vols*. Edited by Douglas den Uyl. Indianapolis: Liberty Fund, 2001.

Comentadores

Blackburn How to read Hume. SIMON BLACKBURN. Granta Books, London, 2008.

PJ *Hume's sentiments – The Ciceronian and French Context*. PETER JONES. The University Press, Edinburgh, 1982.

Kivy Hume's Standard of Taste: Breaking the Circle. PETER KIVY, in *British Journal of Aesthetics,* Inglaterra, 1967

DT *Hume's Aesthetics theory – Taste and Sentiment*. DABNEY TOWNSEND. Routledge, London and New York, 2001.

GD *Empirismo e subjetividade – Ensaio sobre a Natureza Humana Segundo Hume*. GILLES DELEUZE. Tradução Luiz Orlandi, Editora 34, São Paulo 2001.

Sumário

Introdução 13

I. Um jogo de tudo ou nada? 26

II. A diferença entre os homens é maior do que parece 30

III. A busca pelo padrão de gosto é natural 34

IV. Ceticismo estético de cepa pirrônica? 36

V. Sentimento do sujeito e forma do objeto 49

VI. O delicado caso dos provadores de vinho 60

VII. Da confluência das qualificações [do crítico] nasce o padrão 73

VIII. Quebrando a circularidade? 80

IX. Gosto, inocência e perversão 88

Conclusão 94

Bibliografia 107

Introdução

"Malgré son attachement au classicisme, Hume est l'auteur, comme le souligne Wittkover, qui, par sa psychologie, a le plus contribué à 'renverser de fond en comble toute la structure de l'esthétique classique'". [1]

Renée Bouveresse

I

A maior dificuldade que enfrentam aqueles que decidem pesquisar um aspecto da obra de David Hume (1711-1776) é exatamente a de conseguir isolar de modo eficiente o aspecto. Embora a obra do filósofo escocês não tenha uma intenção universal, isto é, não seja um sistema filosófico fechado, os fundamentos de sua Teoria do Conhecimento – tida como a sua maior contribuição à história do pensamento – são tão disruptivos, que contaminam indelevelmente os demais campos abordados pelo filósofo, levando os que pesquisam a sua produção não epistemológica a não encontrarem alternativas senão a de se reportarem quase o tempo todo àquele moto fundador.

Quando o aspecto que se pretende isolar pertence ao campo da estética, a dificuldade é ainda maior, pois Hume simplesmente não produziu uma estética[2] no sentido rigoroso do termo, tendo tratado o assunto em textos dispersos, que não apresentam uma unidade intencional. E é justamente dentre essa produção dispersa que se localiza o ensaio *Do Padrão do Gosto*, o objeto desse nosso trabalho.

O ensaio foi publicado pela primeira vez em 1757, no volume *Quatro Dissertações*. As outras três dissertações são *História Natural da Religião*, *Dissertação sobre as Paixões* e *Da Tragédia*. Mais longos, os dois primeiros textos acabaram ganhando edições e vidas próprias, enquanto *Do Padrão do Gosto* e *Da Tragédia* foram incorporados aos *Ensaios Morais, Políticos e Literários*, a partir de sua edição em 1758. Em uma carta[3] a um amigo, Hume declarou certa vez que o ensaio *Do Padrão do Gosto* fora escrito às pressas. De fato, consta que esse texto e o *Da Tragédia* substituíram os dois outros que originalmente deveriam compor o

[1] "Apesar de seu vínculo com o classicismo, Hume é o autor que, como enfatiza Wittkover, devido à sua psicologia, contribuiu enormemente a virar do avesso toda a estrutura da estética clássica".

[2] O termo "estética" não faz parte da terminologia humiana e é pouco provável que Hume tenha tido contato com o livro de Alexander Baumgarten, *Meditações Filosóficas Sobre as Questões da Obra Poética* (1735), que introduziu o termo. Contemporâneo de Hume, nascido em 1714 e morto em 1762, Baumgarten consolidaria a noção de "estética" como ciência estruturada do conhecimento sensorial em outra obra, a saber, *Estética* (1750), que permaneceu inacabada.

[3] Letters, v 2, p. 253.

volume. Eram eles *Sobre a Imortalidade da Alma* e *Sobre o Suicídio*. Ambos foram removidos na última hora de *Quatro Dissertações,* para evitar a polêmica que certamente suscitariam, por conterem pontos de vista radicais contra as crenças religiosas. Peter Jones[4] prefere a versão de que o ensaio foi mesmo escrito de última hora, mas para substituir uma dissertação sobre geometria que o editor de Hume, Lord Stanhope, teria desaconselhado o filósofo a tornar pública.

Desde que integrado aos *Ensaios Morais, Políticos e Literários*, *Do Padrão do Gosto* passou a ser um dos textos mais comentados do filósofo escocês. Ele mesmo passou a ter um cuidado especial com a pequena obra, tendo promovido nela mais de 200 correções, nas diversas edições que se sucederam depois de sua publicação em 1758. Sabe-se que as correções estavam ligadas a aspectos gramaticais e estilísticos. Nenhuma dizia respeito a mudanças de posição, recuos ou acréscimos aos seus argumentos.

Se, por um lado, é verdade que, formalmente, *Do Padrão do Gosto* e *Da Tragédia* são mesmo os dois únicos textos de Hume claramente devotados à filosofia da arte, por outro lado, sozinhos, estão longe de sintetizar toda a contribuição do filósofo no campo da estética.

Não era dispersamente que Hume pretendida escrever sobre o que, em seu século, o XVIII, se denominava criticismo. Em 1739, aos 27 anos, ele publicara a sua primeira obra, o *Tratado da Natureza Humana*, composto de dois tomos, o Livro I (Do Entendimento) e o Livro II (Das Paixões). Na advertência da primeira edição, Hume explicitara o seu projeto filosófico, sinalizando que a sua intenção era dar sequência ao *Tratado* escrevendo três outros tomos: um dedicado ao exame da moral, outro à política e um terceiro à crítica. Como a obra recebeu quase nenhuma atenção, Hume limitou seu projeto à publicação, em 1740, de apenas mais um tomo, o Livro III (Das Paixões), deixando os temas da política e do criticismo fora do eixo central de sua filosofia. Esses temas abandonados naquele momento acabariam sendo retomados, então, de modo disperso, a partir da publicação dos *Ensaios*, que marcam uma extraordinária virada estilística do filósofo. De fato, Hume atribuíra o fracasso do *Tratado* mais à forma do que ao conteúdo, tendo publicado junto com o Livro III uma sinopse (*Abstract*) para explicar em linguagem mais clara os seus principais argumentos. A virada estilística empreendida a partir dos *Ensaios* surtiu

[4] PJ, p. 106.

efeito e Hume converteu-se em sucesso de público e de critica, como hoje costumamos dizer. Com a aprovação do novo estilo exibido na produção ensaística, Hume vai então "reescrever" o seu *Tratado da Natureza Humana*, cujo Livro I se desdobra na *Investigação sobre o Entendimento Humano* (1748), conhecido como *Primeira Investigação,* e cujos Livros II e III se desdobram na *Investigação sobre os Princípios da Moral* (1751), denominada *Segunda Investigação*.

O problema do gosto (*taste*), em seus mais variados aspectos, insinua-se em toda essa vasta produção, embora atinja mesmo o seu ponto reflexivo mais alto em *Do Padrão do Gosto.*

O gosto tem na filosofia de Hume um sentido forte. Ele é a fonte dos nossos julgamentos, tanto da beleza natural quanto da beleza moral[5]. Confiamos ao gosto, e jamais à razão, o julgamento de uma obra de arte como sendo bela ou feia. Igualmente, é o gosto o que nos leva a concluir se uma ação é virtuosa ou viciosa. O gosto nos dá, portanto, o sentimento da beleza e da deformidade, do vício e da virtude. É, assim, a fundação tanto da moral quanto da estética. Mas, quando se diz "sentido forte", nunca podemos ignorar a advertência do próprio Hume: não é "só na poesia e na música que devemos seguir nossos gostos e sentimentos, mas também na filosofia".[6] Ou seja, Hume coloca com clareza e veemência o gosto no centro da sua "ciência do homem", sugerindo que para filosofar também é preciso gosto. Apesar da curiosa, instigante e aparentemente absurda insinuação – a de

---

[5] A distinção entre beleza natural e beleza moral não é tão óbvia quanto poderíamos supor. Na verdade, o próprio Hume não faz essa distinção de modo didático e preciso. No geral, devemos entender a primeira como a beleza derivada dos objetos em geral, sejam eles animados ou inanimados, isto é, a beleza externa ou física. Em Investigação II (p. 87), Hume diz que a beleza natural depende da proporção, da relação e da posição das partes. Mas seria absurdo, segundo ele, "inferir que a percepção da beleza, como aquela da verdade nos problemas geométricos, consistisse inteiramente na percepção das relações, e que fosse efetuada inteiramente pelas faculdades intelectuais e do entendimento. Em todas as ciências, nossa mente, a partir das relações conhecidas, investiga o desconhecido: mas em todas as decisões do gosto ou da beleza externa, todas as relações são de antemão óbvias ao olho; e nós, portanto, somos levados a sentir um sentimento de complacência ou de desgosto, de acordo com a natureza do objeto, e disposição dos nossos órgãos". Já a beleza moral deve ser, em geral, compreendida como o mérito das ações. Nesse sentido, confunde-se um pouco com virtude, assim como *deformidade moral* confunde-se com vício. Hume diz no Tratado (p. 334) que "a única coisa comum à beleza natural e à moral (que são, ambas, causas de orgulho) é esse poder de produzir prazer". Assim, não se pode, por exemplo, sentir beleza moral por objetos inanimados. Vale lembrar que uma segunda distinção problemática, a saber, aquela entre beleza natural e beleza artificial. Importante observar que, para Hume, esta última, é sempre o produto de convenção ou de educação, no caso da moral; no caso da estética, beleza artificial está ligada aos "artifícios da imaginação", ou, como diz Hume em Da Tragédia, "belezas da imaginação". Para Hume, a verdadeira arte resulta do equilíbrio entre natureza e artifício. Mas o que é natureza e o que é artifício em arte? Na prosa, por exemplo, mimetizar simplesmente a conversa entre dois cocheiros seria excessivamente natural, o que resultaria em má literatura. Mas impingir certa ordem, algum raciocínio, alguns cortes, alguma norma e um pouco de estilo, isso seria empresar um artifício providencial àquela fala natural, tornando-a uma bela-arte ou uma *belle nature*. Para Hume, aliás, a arte não deixa de ser uma imitação da bela natureza. Para aprofundar essas distinções, ver Tratado (p. 334, 504,519, 524-525 e 566), Investigação II (p. 87-88) e Ensaios (*O Cético*, p. 127-145).

[6] Tratado, p. 133.

apontar o gosto também como um juiz do falso e do verdadeiro –, não é disso que vamos nos ocupar aqui. Nosso interesse não é outro senão o ensaio *Do Padrão do Gosto*, que é estritamente focado no gosto estético, embora, como veremos, seja bastante difícil dissociar totalmente gosto estético de gosto moral.

II

O gosto foi mesmo uma preocupação predominante no século XVIII. Como observa o filósofo britânico Simon Blackburn, um dos mais populares comentadores da obra de Hume na atualidade, o gosto àquela época era uma espécie de

> virtude, aliada à excelência moral e a uma qualificação essencial para se obter um lugar ao sol na sociedade polida. As qualidades das obras de arte que deveriam ser admiradas eram as clássicas: ordem, harmonia, proporção e decência. Tanto a ênfase no gosto propriamente dito quanto no tipo de gosto que deveria ser cultuado pode ser vista como uma espécie de defesa contra uma série de ansiedades. Primeiro, em uma era de crescente riqueza e consumo, o gosto fazia as vezes da qualidade da mente capaz de abrandar o peso negativo da luxuria e da indolência. O perdulário era redimido e santificado pelo gosto. O gosto também oferecia uma lubrificação para a mobilidade social: o modo como os novos ricos poderiam eventualmente subir na hierarquia da sociedade era se adaptando aos ditames do gosto em mobiliária, vestimenta, pintura ou até jardinagem. O gosto tinha ainda um outro papel, que era a rejeição do entusiasmo puritano, a desordem e o fanatismo grotesco do século anterior.[7]

O gosto atingiu tamanha importância, que tudo, na vida social, intelectual e filosófica, era medido por ele. Como nota o próprio Blackburn, o periódico inglês *The Connoisseur*, fundado em 1754 e conhecido por suas ironias aristocráticas, apresentou em uma de suas últimas edições, no ano de 1756, que o gosto havia se tornado “o queridinho do mundo polido”. A nota do jornal, publicada, portanto, um ano antes de David Hume escrever *Do Padrão do Gosto,* assinalava que todas as ações humanas passaram a ser empreendidas com base no gosto. Todos deveriam deixar-se guiar por ele, o bom gosto: os pintores, os dançarinos, os dramaturgos, os arquitetos (fossem eles “góticos ou chineses”, ironizava a nota do jornal), os músicos, os artesãos – todos eram “filhos ou filhas” do gosto. Mas a verdadeira ironia da nota estava em perguntar o que era afinal o gosto, tanto no que diz respeito ao significado da expressão quanto ao seu *status* como problema filosófico.

[7] Blackburn, p. 105.

III

Na verdade, o problema gosto já estava colocado em Shaftesbury (1671-1713), Joseph Addison (1672-1719) e Francis Hutcheson (1694-1746), bem antes, portanto, de o assunto atingir o seu auge em 1757. Shaftesbury defendia a conhecida tese do *improvement*, isto é, a tese de que o gosto cultivado melhora o desempenho das demais faculdades da mente. Addison, em um de seus curtíssimos ensaios que tanto inspiraram Hume pela leveza, acuidade e clareza do estilo, promovia a ligação definitiva entre gosto e imaginação. Hutcheson, por sua vez, via no gosto um instinto, um *inner sense*, um espelho do moral *sense* (instinto moral); enfim, uma espécie de sétimo sentido que se autossatisfaz com o prazer que extrai dos objetos.

Se regredíssemos um pouco mais, poderíamos localizar um debate sobre o gosto já na obra de Baltasar Gracian[8], ainda no século XVII, mas aqui não pretendemos tomar uma história do gosto como o propósito fundamental (história que, aliás, falta na literatura sobre o tema). De qualquer forma, devemos mencionar com brevidade os principais textos que vieram à tona simultaneamente ao ensaio *Do Padrão do Gosto*, apenas a título de contextualizá-lo melhor.

O ápice do debate[9] ocorreu mesmo entre 1756 e 1758, quando apareceram diversos ensaios dedicados ao assunto. Um dos textos mais importantes dessa safra é *An Essay on Taste* (Ensaio sobre o Gosto), de Alexander Gerard[10], professor de Filosofia Natural no Marischal College, da *Universidade de Aberden,* na Escócia. O texto teve origem em um concurso universitário. Tal concurso foi levado a termo pela *Edinburgh Society for the encoragement of arts, sciences, manufactures and agriculture* em 1756. O concurso, que conferiu uma medalha de ouro ao melhor ensaio sobre o gosto, além de contar com o apoio de David Hume, teve o nosso filósofo como jurado. Além de participar da decisão de premiar o texto de Gerard, Hume mais tarde também o ajudou a revisar o texto e trabalhou para estimular a sua

---

[8] Em um verbete sobre o gosto, no consistente *Dictionary of the History of Ideas*, da Biblioteca Online da Universidade da Virgínia, o filósofo italiano Giorgio Tonelli (1928-1978), ao esboçar um rastreamento da noção de gosto, escreve: "De fato, o primeiro uso extensivo da noção de gosto como uma capacidade que permite ao homem fazer a escolha certa em diferentes circunstâncias da vida, como o fundamento de um comportamento civilizado, ocorre nas obras do espanhol Gracián [1601-1658]".

[9] "Debate" é, na verdade, força de expressão: não deve ser tomado em seu sentido literal, pois os textos apontados aqui não constituem réplicas ou tréplicas: apenas aderem ao tema tratando-o dentro de uma perspectiva filosófica.

[10] Alexander Gerard também é conhecido no meio acadêmico brasileiro por seu *An Essay on Genius* (1774), cuja tradução para o português, precedida de uma introdução e de notas, foi tema da pesquisa de mestrado de Alexandre Amaral Rodrigues, apresentada ao Departamento de Filosofia da USP, em 2006, sob a orientação do professor Márcio Suzuki.

publicação, em 1758, em um volume que reuniu outras três dissertações sobre o tema, escritas por Voltaire, D'Alembert e Montesquieu. Ainda em 1757, veio a público *On Taste* (Sobre o Gosto), de Edmund Burke, como nota introdutória de seu *A Philosophical Enquiry Into The Origin of Our Ideais of the Sublime and Beautiful*.

Para Gerard, o gosto não é totalmente um produto da natureza nem um efeito da arte.

> Ele tem origem em certos poderes da mente. Mas esses poderes não podem alcançar sua plena perfeição, a menos que sejam assistidos pela cultura apropriada.[11]

Mais do que investigar a origem do gosto, Gerard, em seu ensaio, procura discutir qual é a hierarquia do gosto entre as faculdades da mente (notemos que, pare ele, o gosto é uma faculdade) e como estas cooperam entre si.

As preocupações envolvidas no debate eram diversas, mas os seus tópicos centrais não se distanciavam muito desses pontos assinalados por Gerard. Em geral, empreendiam-se investigações acerca da natureza e dos critérios do gosto. Procurava-se entender como o gosto interage com as demais faculdades da mente; em especial, como se comporta quando, por exemplo, associa-se à imaginação e, principalmente, à razão. Procurava-se também estabelecer o estatuto ontológico da beleza, a universalidade dos julgamentos estéticos e como o gosto cria e comunica suas regras. Boas perguntas não faltavam àqueles filósofos. Uma das mais clamorosas dizia respeito à possibilidade da própria crítica de arte. Não menos importante era compreender a natureza do gênio, as diferenciações entre o belo e o sublime, a formação do gosto e o significado moral da experiência estética.

À medida que os filósofos tentavam esclarecer a natureza e os mecanismos de ação do gosto, também iam estabelecendo seus objetos (a natureza, a bela natureza, o artifício), de tal modo que, como propõe D'Alembert em seu ensaio sobre o tema, era preciso submeter tais objetos a uma investigação mais científica e menos contaminada pelo espírito "festivo" das *belles lettres*. Era preciso, sobretudo, em meio à atmosfera intelectual francesa, imprimir no debate o espírito da *Enciclopédia*, buscando nos julgamentos e nas experiências estéticas um fundamento racional e universal, embora àquela altura todos parecessem de acordo em relação ao fato de que a pergunta "o que é o belo" era mesmo diferente da

[11] AG, p. 2.

pergunta “o que é um cavalo ou o que é uma árvore”.[12] Já era consenso entre os envolvidos na discussão a noção de que, ao menos em termos de princípios, o gosto certamente devia ser muito mais uma questão de sentimento do que uma questão de razão.

Em conformidade com isso, a grande maioria dos ensaios sobre o gosto lançados naquele momento rompe com a perspectiva da tradição, cuja noção de beleza era algo que se instituía de fora (cosmo) para dentro (homem), sendo belo aquilo que estivesse em acordo com certa ordem cósmica, a única capaz de conferir harmonia, proporção e sentido aos objetos da arte. Uma consequência desta ruptura com o classicismo é que a maioria desses textos vai se alinhar à filosofia moderna, no sentido de fazer de seu maior achado, a subjetividade, o ponto central da arte, deslocando a crítica do campo da razão e do cósmico para o campo do sentimento e do humano, mas, ainda assim, mantendo alguma relação com a tradição, pois a noção de que a arte não deve se distanciar da harmonia e da proporção não desaparece. Aliás, não é sem razão que o conjunto dessas obras vai se construir sob a égide do que historicamente ficou conhecido como neoclassicismo. Mas a mudança de perspectiva é insofismável, pois, como afirmará, por exemplo, Montesquieu, autor de um dos textos mais importantes dessa cepa, “as fontes do belo, do bom, do agradável estão em nós mesmos; e buscar suas razões significa buscar as causas dos prazeres de nossa alma”.[13] Já Burke, em seu ensaio, diz ser

---

12 CROUSAZ, Jean Pierre de. *Traité Du Beau*, Tome Premier, Ch. II, p. 5-7. l’Honoré&Chatelain, Amsterdam, 1924. Utilizo aqui o fac-símile que se encontra disponível na Biblioteca online Europeana Think Culture (www.europeana.eu). A passagem que contém a citação corresponde ao primeiro parágrafo do segundo capítulo intitulado “Idée génerale du Beu”: “Quando n demande ce que c’est que Le Beau, on ne pretend pás parler d’um object qui existe hors de nous&separe de tout autre, comme quando on demande ce que c’est qu’um cheval, ce que c’est qu’un Arbre. Un Arbre est un Arbre, un cheval est un cheval, il est qu’il absolument, en soi-même, & sans qu’il soit necessaire de le comparer avec quel-qu’une des autres partier que renserme l’Univers. Il n’em pás ainsi de La Beauté, CE terme n’est pás absolu, mais il exprime le rapport dês objets, que nous appelons Beaus avec nos idées, ou avec nos sentiments, avec nos lumieres, ou avec notre coeur, or enfin avec d’autres objets differents de nous-même; de sorte que pour fixer l’idée de La Beauté Il faut determiner, & parcourir en detail lês relations auxquelles on attaché ce nom”.

13 AG, p. 250. Utilizei nesta pesquisa o texto em inglês de Montesquieu, publicado na famosa edição organizada por Alexandre Gerard em 1758. De qualquer forma, devo registrar a excelente tradução para o português empreendida por Teixeira Coelho. Num posfácio, Coelho discute as motivações e as origens do texto de Montesquieu e nota que ele veio à tona no tomo VII da Enciclopédia, justamente no ano de 1757. Observa que o tema do gosto perdeu o apelo que demonstrava ter no século dos enciclopedistas. “A rigor”, diz Coelho, “o gosto é hoje uma ideia e uma palavra quase soberbamente banidas do discurso erudito e toleradas apenas na esfera popular e informal; como conceito digno de uma atenção específica, prevaleceu ao tempo em que a filosofia ainda falava diretamente às pessoas, a todo mundo, até às pessoas comuns, às *gens du monde*, como escreve Montesquieu: ao tempo em que a filosofia lidava com as coisas centrais da vida e do mundo por meio de palavras que eram as palavras da vida e do mundo” (p. 84-85). A observação vale para a filosofia de Montesquieu; também vale para a de Hume, que não deixa de ser uma filosofia da vida comum. Mas o que o posfácio de Coelho faz de mais interessante é discutir os desdobramentos contemporâneos do problema do gosto, que, de fato, sumiu do debate público desde que Kant, em *Crítica da Faculdade do Juízo*, deslocou o seu estatuto do campo do sentimento para o campo do juízo. Coelho examina ainda os modos pelos quais a degradação, seja do gosto, seja do debate em torno dele, atinge negativamente as políticas culturais públicas e o

“provável que o padrão tanto da razão quanto do gosto seja o mesmo em todas as criaturas humanas”[14], o que dispensaria a busca de um padrão externo.

IV

Não é o que veremos na leitura do ensaio de Hume. Lá, o que se busca – e é o que tentaremos apontar – é justamente um padrão externo ao próprio gosto. O ensaio não se dedica a pensar a natureza ou a história do gosto, muito menos a distinguir beleza e sublime, tal como fazem, por exemplo, Burke e, sobretudo, Charles Batteux.[15] Este último, em seu “desbravador” e “pendular” *As Belas Artes Reduzidas a um Mesmo Princípio*, publicado em 1746, onze anos antes do auge do referido debate, é, aliás, o responsável pela expressão de uma ideia que estava solta no ar e que contaminava boa parte dos filósofos do período: a crença de que na filosofia da arte poder-se-ia imitar “os verdadeiros físicos, que recolhem experiências e fundam em seguida sobre elas um sistema que as reduz a um princípio”.[16] Imitar Newton em primeiro lugar e, em segundo, a própria natureza. Era essa, em síntese, a solução de Batteux para o problema do gosto. Mas, ao contrário do que isso pode sugerir, ele estava longe de ser um empirista. Era racionalista demais para isso. Mesmo comprometido com a tradição, foi um dos primeiros a pensar o gosto como uma questão de sentimento, isto é, como um princípio subjetivista e, portanto, de grande força criativa. É por isso que se costuma dizer que ele “rompe com o paradigma da imitação”[17] e aponta de certa forma para o então proeminente paradigma da criação.

Seja como for, Hume conhecia muito bem toda a linhagem da tradição francesa que culminou em Batteux. É uma tradição que vai dar origem à chamada teoria das

---

consumo de arte nos dias atuais. No ensaio de Montesquieu, um ponto importante é a defesa que se faz da cultura e da arte clássicas em detrimento do gótico. Essa questão é igualmente forte em Hume, com a diferença de que o filósofo escocês, embora condenando o gosto dos ingleses pelo gótico, não era um neo-classicista ao molde de seu par francês. Ele, como nota Dabney Townsend, não condenava renovações nos modelos da arte, como demonstra, por exemplo, sua aprovação da nova forma do romance proposta por Fielding (DT, p. 208).

[14] Burke, p. 11.

[15] Hume, em nenhum de seus “textos estéticos”, coloca com clareza a questão do sublime. Não há uma distinção clara e formal entre essas duas categorias. Não é difícil, entretanto, conjecturar os motivos pelos quais o sublime não aparece claramente como uma categoria distinta do belo: há de Burke a Kant certa aproximação do sublime com forças que parecem ir além da experiência (em Burke, o sublime é algo misterioso, obscuro, incerto, confuso; em Kant, ele é ora matemático, ora dinâmico) - e isso seria inconcebível na filosofia experimental de Hume. Assim, é mais plausível pensar num sublime humiano mais próximo do de Cícero, que não o separa tanto assim do belo.

[16] Batteux, p. 15.

[17] Batteux, p. 11 (Apresentação).

Fine Arts (artes finas)[18] e que tem o seu ponto de partida mais notável certamente em Jean-Baptiste Dubos, o Abbé Dubos, cujo *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) é a grande influência de Hume quando se tratando de estética.

Como nota Peter Jones, o ensaio *Do Padrão do Gosto* tem enormes dívidas ao *Réflexions* de Dubos.[19] Mas as feições principais dessas dívidas não são, assim, exatamente, os vários princípios que eles compartilham. Por exemplo: encontramos em Dubos a noção de que o prazer que desfrutamos de uma obra de arte só pode ser duradouro se formos capazes de ir além de seus aspectos gerais e de "enxergarmos" as suas partes discerníveis; em Hume, este princípio se desdobra na afirmação de que há um modo pelo qual a obra pode ser "plenamente saboreada", isto é, saboreada em todas as suas "partes", em sua totalidade e não apenas superficialmente. Mas não é essa a maior dívida de Hume com Dubos. A verdadeira dívida de Hume é a dimensão filosófica que este último impingiu aos modos de pensar a arte. Dubos a relaciona ao mundo e aos homens, ou melhor, à natureza destes, à filosofia da ação. O que Hume fez foi "estender e aprofundar" essa dimensão filosófica de pensar o gosto, a beleza, a arte.

Hume, como sabemos, escreveu um conjunto de ensaios – oito, para sermos precisos – em que trata de temas hoje tidos como pertencentes ao campo da estética ou da filosofia da arte. Estes textos são: *Da Delicadeza de Gosto e de Paixão*, *Da Eloquência*, *Da Simplicidade e do Refinamento na Arte de Escrever*, *Do Surgimento e Progresso das Artes e Ciências*, *Do Refinamento nas Artes*, *Da Arte de Escrever Ensaios*, *Da Tragédia* e *Do Padrão do Gosto*.

O conjunto desses ensaios costuma mesmo ser tomado como sendo o corpo de uma suposta estética humiana. Na França, por exemplo, ganhou tanta popularidade uma edição que reúne esses textos sob o título *Essais esthétiques*[20], que se fica com a impressão de que de fato os ensaios foram escritos e pensados para formar uma unidade. São completamente independentes, embora Hume mantenha os argumentos construídos em cada um deles coerentemente subordinados aos princípios de sua Teoria do Conhecimento e de sua Moral. Não

---

[18] São as chamadas artes sem função prática, como a pintura, a escultura, a música, a poesia e a arquitetura. Hume, em seus ensaios, raramente utiliza a expressão *fine arts*, preferindo sempre a expressão *the finer arts* para referir-se à pintura, à escultura, à música e à poesia, isto é, ele exclui a arquitetura do rol das cinco artes sem função prática.

[19] JONES, Peter. "Hume and the Beginnings of Modern Aesthetics", in *The Science of man in the Scottish Enlightement,* Editado por Peter Jones, p. 55.

[20] Edição organizada e apresentada por Renée Bouveresse, que também traduziu os textos do inglês para o francês. GF Flamarion, Paris, 2000.

cabe aqui, diga-se, entrarmos nos argumentos e nos “insights” de cada um desses textos.

Se há um sistema estético em Hume, certamente o seu núcleo duro não se ergue a partir desses textos, mas a partir de posições mais básicas desenvolvidas principalmente no *Tratado da Natureza Humana*, na *Segunda Investigação* e em *O cético*, um dos mais longos textos dos *Ensaios Morais, Políticos e Literários*. No *Tratado,* há a famosa Seção 8, da Primeira Parte do Livro II, intitulada *Da Beleza e da Deformidade*[21]: mais do que justificar a beleza ou a deformidade de nosso próprio corpo como respectivos objetos de orgulho e humildade, Hume compõe mesmo uma espécie de “breve filosofia do gosto”, afirmando o prazer e o desprazer como suas “essências” e vinculando-o definitivamente à conveniência e à utilidade. Mesmo essa breve filosofia do gosto é, porém, consequência daquelas “posições mais básicas”, que envolvem desde a sua teoria das percepções, baseada no argumento das *Impressões* e das *Ideias* (Livro I do *Tratado* e *Primeira Investigação*), até a sua noção de *Simpatia* (Livros II e III), passando pelos princípios gerais da moral, estudados na *Segunda Investigação*.

Voltando à questão dos ensaios vistos como um conjunto que expressa o legado estético do nosso filósofo, sua leitura pode sim iluminar a compreensão do nosso objeto de estudo, isto é, o ensaio *Do Padrão do Gosto*. Por exemplo, em *Da Tragédia*, Hume, num certo diálogo com *A Poética* de Aristóteles, enfrenta a difícil tarefa de explicar o prazer que certas paixões desagradáveis suscitam aos espectadores de uma tragédia “bem escrita”. A conclusão de Hume passa por uma das curiosas “leis” do gosto, que assume uma flagrante perversidade (no fundo, necessária para se chegar à sua fruição adequada): em alguns casos, o gosto só se deixa sentir plena e apropriadamente se temperado por sua contrafação, o desgosto. Em *Da simplicidade e refinamento da arte de escrever*, Hume trata de outro tema caro à questão do gosto: o quão a efetividade da arte depende do equilíbrio exato entre beleza natural e beleza artística. Muito refinamento satura a beleza, enquanto muita naturalidade a torna entediante. Já em *Do Surgimento e do Progresso das artes e ciências*, Hume parece afrouxar um pouco aquele forte vínculo entre beleza e utilidade ao qual nos referimos acima[22], colocando-se em igualdade com a noção de

[21] Tratado, p. 323-337.
[22] Sobre isto, vale a leitura de um comentário de Márcio Suzuki, em nota do posfácio de *A Arte de Escrever Ensaio*, de David Hume (Ensaios, p. 299, Nota 31).

beleza desinteressada de Shaftesbury e Hutcheson, além de "antecipar", de certa forma, a famosa "autonomia" que a arte vai ganhar a partir de Kant. Aqui, as aspas no "antecipar" querem, naturalmente, denunciar o provável exagero desta nossa afirmação.

Comparados com *Do Padrão do Gosto*, os outros sete ensaios que formam aquele referido conjunto apresentam entre si e com este uma evidente homogeneidade e regularidade temáticas. Entretanto, do ponto de vista da complexidade filosófica, este é, na melhor linhagem de Dubos, infinitamente superior aos demais. Ou seria mais justo dizer, não sem certa ironia infame: *Do padrão do Gosto* é o mais "reflexionante", o mais tenso e problemático. Seja como for, o *status* que hoje o gosto ocupa como problema filosófico se deve em grande parte a David Hume.

Não é sem mérito, portanto, que o texto, a partir da segunda metade do século XX, tem despertado tanto interesse e discussão. A *Stanford Encyclopedia of Philosophy,* por exemplo, lista mais de cinquenta artigos, livros, ensaios e dissertações relevantes sobre este ensaio de Hume. Entre os comentadores de sua obra geral, Peter Jones[23] é certamente aquele que mais tem se dedicado à produção estética do filósofo escocês. Dificilmente se vai ver em outro comentador uma gênese tão interessante das influências sofridas por Hume nesse terreno da arte, em especial da dimensão de influência de Dubos. Já a ligação de Hume com Shaftesbury e Hutcheson raramente foi tão bem explorada como em *Hume's Aesthetic Theory: taste and sentiment*, de Dabney Townsend, embora, de um ponto de vista geral, e não apenas estético, essa ligação seja mais perfeitamente explicada por Norman Kemp Smith, em seu clássico e pioneiro *The Philosophy of David Hume* (1941), e por E. C. Mossner, em sua insuperável biografia *The Life of David Hume* (1954).

V

Em geral, os comentadores de Hume envolvidos na discussão do ensaio buscam apontar qual é a grande pergunta filosófica colocada pelo texto – ou melhor, assim: qual é o real problema do padrão do gosto? Alguns comentadores acusam

[23] Peter Jones dedicou diversos textos à estética de David Hume, sendo que os mais significativos se encontram em *Hume's Sentiments: Their Ciceronian and French Context* (p. 106-135) e em *The Science of Man in The Scottish Enlightement* (p. 54-57).

Hume de, ao tentar estabelecer um padrão de gosto, enredar-se em "circularidades"; outros vêm em sua teoria estética um excesso de passividade em nossa resposta à obra de arte, no sentido de que essa resposta seria excessivamente causal e mecânica; outros acreditam que sua distinção entre gosto corpóreo (literal) e gosto mental (metafórico) é insuficiente, deixando a estética quase no mesmo nível da culinária, o que, evidentemente, seria um absurdo; outros acham falha a fundamentação filosófica que estabelece o verdadeiro gosto como produto do verdadeiro crítico; outros também perguntam-se por que precisamos de "verdadeiros críticos". Há ainda aqueles, como Raymond Bayer, que acreditam que Hume teria apenas uma "curiosidade" em relação ao problema do gosto e do belo. "A carreira estética de Hume é curiosa", escreve Bayer. Segundo ele,

> Este revolucionário, apesar de todo o seu gênio, nada revolucionou neste campo. Contudo, as questões de estética, de beleza e de arte preocupam-no constantemente, mas à maneira desprendida dos ensaístas e à maneira fragmentada dos críticos.[24]

Na mesma linha, Kathrin H. Rosenfield escreve:

> (...) no seu conjunto, a estética de Hume permanece num marco bastante tradicional. Muitos dos exemplos sobre conveniência, utilidade e adequação lembram raciocínios bem conhecidos desde a Antiguidade.[25]

Por fim, há aqueles que buscam em Hume os fundamentos da estética kantiana, como investiga Peter Guyer, em seu excelente *Knowledge, Reason and Taste – Kant's Response to Hume.*[26] Não é possível saber até que ponto a estética de Kant é uma resposta à teoria do gosto de Hume; porém, o que se pode dizer com certa justiça é que esta teoria faz a ponte entre a teoria das belas-artes de Batteux e a *Crítica da Faculdade de Julgar*, de Kant.

VI

Uma segunda dificuldade que enfrentam aqueles que decidem pesquisar o legado estético de David Hume é, portanto, a de lidar com essa crescente e

---

[24] Bayer, p. 223.

[25] ROSENFIELD, H. Kathrin. *Estética.* Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2006, p. 24.

[26] Sobre a possibilidade de a filosofia kantiana, em todos os seus aspectos, ser uma resposta a Hume, é indispensável a leitura de *Knowledge, Reason and Taste – Kant's Response to Hume*, de Paul Guyer (Princeton University Press, New Jersey, 2009). No capítulo 5 desta obra, Guyer trabalha a ideia de que o tratamento que Kant dá à sistematicidade da ciência, aos juízos de gosto e à teleologia na *Crítica da Faculdade de Julgar* pode ser lido como resposta ao tratamento que Hume dá à lei natural, ao sentimento de gosto e ao argumento do desígnio.

intimidadora profusão de artigos e teses que, em geral, apresentam ou um alto nível acadêmico ou uma excelente qualidade quando se trata de textos mais afeitos ao interesse geral.

Se por um lado essa vastíssima produção não vai nos interessar diretamente aqui, por outro não há como não reconhecer, nas próximas páginas, ao longo da nossa leitura do ensaio *Do Padrão do Gosto,* a influência desses comentadores. Ao contrário de boa parte dos comentadores, que buscam pontos de vista ousados e inovadores na leitura que empreendem do criticismo humiano, o nosso projeto é bastante modesto – assim, especialmente do ponto de vista de trazer à tona um novo e surpreendente *approach.* Mas ele não é totalmente despretensioso.

Ao optar por uma leitura extensa e linear do referido ensaio, acompanhando praticamente linha a linha o desenrolar da argumentação, buscamos compreender corretamente o que Hume diz sobre o gosto, ou melhor, sobre o padrão do gosto. Para isso, agrupamos os 36 parágrafos do texto em nove grandes movimentos, cada um deles fazendo a glosa e refletindo sobre o que está dito em cada passagem. Em cada movimento, procuramos recorrer o mínimo possível aos comentadores e até mesmo a outros filósofos, embora nunca evitando o trabalho de buscar esclarecimentos em textos básicos, sempre que estes se fizeram necessários. Ao adotar esse caminho (ou esta "metodologia") o que pretendemos, no fundo, é sugerir que no ensaio de Hume não é apenas o "resultado" final o que interessa, mas, sobretudo, a problematização como um todo, o percurso. Um pouco como diria Pascal, a caçada é o que conta, não a caça abatida.

Enfim, apostamos um pouco no próprio método de Hume, deixando-nos guiar sempre pela observação e pela descrição, assim: em primeiro lugar, sem nunca perdermos de vista a tensão entre a variedade e o padrão, entre o senso comum e a filosofia, entre o crítico impostor e o verdadeiro crítico, entre a beleza e a deformidade; em segundo lugar, sem nunca nos afastarmos daquelas que talvez sejam as grandes perguntas colocadas pelo magnífico ensaio: "como reconciliar opiniões críticas divergentes sobre a arte e ao mesmo tempo justificar o grande apreço por umas em detrimento de outras"?[27]; o que há de tão especial na arte que, com justificada razão, atrai tanto a atenção da filosofia?

[27] LEVINSON, Jerrold. Hume's Standart of Taste: The Real Problem. *Journal Of aesthetics and Art Criticism* (Philadelphia, 2002), p. 232.

Capítulo I

Um jogo de tudo ou nada?

(Comentário dos § 1–2)

David Hume começa o seu famoso ensaio afirmando que a grande variedade (*variety*) de gosto e de opinião (*opinion*) entre os homens é óbvia demais para deixar de ser observada por todos, até mesmo pelas pessoas mais simples, que podem facilmente olhar para o lado e constatar que entre os seus próximos uns apreciam vinho, outros destilado; uns apreciam Beethoven, outros Pierre Boulez; uns apreciam Shakespeare, outros Cervantes; uns apreciam Gainsborough, outros Reynolds.[28] Assim, antes mesmo de ser mencionado nominalmente no texto – o que só se dará alguns parágrafos adiante –, o provérbio "gosto cada um tem o seu" é de súbito evocado logo na primeira linha, imprimindo na mente do leitor uma charada de apelo irresistível, pois, se a variedade é tão grande assim, por que então prometer algo, como faz o título, que, suspeita-se, talvez nunca possa ser cumprido?

Essa tensão – de um lado a ideia da variedade, de outro a ideia do padrão –, inculcada assim tão cedo no espírito do leitor, vai acompanha-lo até a última linha, transformando a leitura em um verdadeiro suspense: aquela variedade toda vai, afinal, deixar-se reduzir a um padrão?

A intenção de Hume é estressar ao máximo a elasticidade dessa variedade. Insiste que ela prevalece até mesmo entre as pessoas educadas sob um mesmo governo e imbuídas desde cedo dos mesmos preconceitos. Porém, aqueles que conseguem alargar seus horizontes por meio da observação de nações distantes e épocas remotas ficarão "ainda mais surpresos", porque verão barbárie onde até então só viam variedade. Pior, percebem que a recíproca é verdadeira, isto é, aos olhos dos outros também se é bárbaro.

> E a maior arrogância e autoconfiança se veem surpreendidas ao notar uma igual segurança por todos os lados e, em meio a tal contenda de sentimentos, hesitam em se pronunciar a seu próprio favor.[29]

---

[28] Gainsborough e Reynolds representam dois momentos muito distintos da pintura inglesa. De acordo com Edgard Wind, em seu *Hume and the Heroic Portrait,* Reynolds estaria para a pintura assim como os dogmáticos estão para a filosofia. Gainsborough, por sua vez, estaria para a pintura assim como o ceticismo mitigado de David Hume está para a filosofia. Reynolds seria o retratista da figura idealizada do ser humano, enquanto Gainsborough seria o retratista do homem tal como descrito por Hume em sua ciência da natureza humana.

[29] Ensaios, p. 173.

Ora, diante de tal contrariedade e inconsistência, percebe-se que se um egípcio, por exemplo, quiser convencer um russo a gostar de música árabe, o único argumento que terá a seu favor é o seu próprio gosto. O mesmo vale para o russo, se este quiser convencer o egípcio a gostar de Balalaica. Tudo o que o russo poderá fazer é contar com o próprio gosto como argumento. E é esse o fundamento da hesitação: ambos descobrirão de imediato que o gosto não pertence à esfera da argumentação e que a beleza de suas músicas, que lhes parecia uma verdade suprema, é meramente relativa. Logo perceberão que ao menos em um ponto estão em acordo: mais importante que a Balalaica ou a Rai é a própria música. Claro, perceberão igualmente que a hesitação não acontece somente com a beleza, mas também com os valores. Mas deixemos de lado os fundamentos da moralidade. Por ora, interessa-nos apenas a constatação que tanto o egípcio quanto o russo estão absolutamente certos e que seus sentimentos relacionados às suas músicas não podem ser contraditados. Assim, o rótulo "bárbaro", antes de significar mau gosto ou ausência de gosto, é apenas uma condição cultural. É, claro, uma observação óbvia, que não diz nada de "universal", a não ser a própria arrogância, que aparece como um critério geral pelo qual diferentes povos se olham e julgam suas diferenças.

Hume prossegue, na sua estratégia de levar às últimas consequências a observação a respeito da diversidade de gosto, e começa agora a ir para além do óbvio. Começa a deslocar o assunto do "investigador mais descuidado" (o senso comum) para examiná-lo com lentes mais atentas (as da filosofia).

> Os sentimentos dos homens com frequência diferem em relação a beleza e deformidade, em todos os seus gêneros, mesmo quando o discurso geral deles seja o mesmo. Em todas as línguas há alguns termos que implicam censura e, outros, elogio, ainda que todos os homens que falam o mesmo idioma devam concordar no emprego deles. Todas as vozes se unem para aclamar uma obra escrita com elegância, propriedade, simplicidade e espírito, e para censurar o bombástico, a afetação, a frieza e o falso brilho. Mas quando os críticos se voltam para as particularidades, essa aparente unanimidade se esvai, e constata-se que afixaram significado muito diferente a suas expressões.[30]

A linguagem, portanto, parece ser capaz de dar aos desencontrados sentimentos humanos certo padrão, mas isso apenas no atacado. No varejo, vem o crítico e reestabelece a barbárie. Para uns, bombástico é gravíssimo; para outros, aceitável. Para uns, elegância é economia de expressão; para outros, o excesso de

[30] Ensaios, p. 173.

palavras. Mas, como veremos adiante, o crítico parece estar longe de ser o vilão dessa história.

Estamos ao que parece em um beco sem saída. Quanto mais se desce ao particular, mais radical é a variedade. O mesmo não se pode dizer das questões de opinião.

> Aqui a diferença entre os homens frequentemente se encontra mais no geral do que no particular e é na realidade menor do que parece. Uma explicação dos termos põe geralmente fim à controvérsia, e os litigantes ficam surpresos em constatar que, enquanto querelavam, no fundo concordavam em seus juízos.[31]

Não é difícil imaginar como, nesse caso, as controvérsias chegam ao fim. Por exemplo: podemos debater acerca do maior teatro do mundo, mas estaremos reconciliados tão logo se nos apresenta a tabela de medição, com o ranking dos maiores teatros do mundo. Portanto, quando se trata de opinião e de ciência, uma explicação ou uma demonstração é suficiente para reconciliar a diferença entre os homens. É fácil presumir o motivo:

> Na operação de raciocínio, a mente nada mais faz do que passar em exame os seus objetos, tal como supostamente se encontram na realidade, sem nada lhes acrescentar ou subtrair. Se examino os sistemas ptolomaico e copernicano, o único objetivo de minhas investigações é conhecer a posição dos planetas, ou noutras palavras, tento dar a eles, em minha concepção, as mesmas relações que mantêm entre si nos céus. Para essa operação da mente parece, portanto, haver sempre um padrão real, embora muitas vezes desconhecido, na natureza das coisas, e verdade e falsidade não variam conforme as diferentes apreensões dos homens.[32]

Tanto o investigador descuidado quanto o examinador atento percebem com facilidade que o mesmo que se passa com verdade e falsidade não ocorre na esfera do gosto, pois neste último caso:

> a mente não se contenta meramente em inspecionar seus objetos, tal como são em si mesmos, mas também experimenta, como resultado dessa inspeção, um sentimento de deleite ou de insatisfação, de aprovação ou de condenação, e esse sentimento a determina a anexar-lhes [nos objetos] o epíteto de belo ou disforme, desejável ou odioso.[33]

O que temos de concreto até aqui, portanto, são dois fatos e duas conclusões. Fato 1: senso comum (common sense) e filosofia concordam haver entre os homens uma grande variedade de gosto e valor. Fato 2: ambos também concordam haver a

[31] Ensaios, p. 174.
[32] Ensaios, p. 131.
[33] Ensaios, p. 131-132.

mesma variedade de opinião. Conclusão 1, relacionada ao Fato 1: logo, gosto cada um tem o seu e, portanto, isso não se discute, o que equivale a dizer que não há, para o senso comum, hierarquia de gostos. Conclusão 2, relacionada ao Fato 2: o entendimento, por meio de explicações e demonstrações, é capaz de reconciliar sem maiores problemas as contrariedades entre os homens.

Mas será que o fato de haver grande variedade de gosto entre os homens implica necessariamente no *gustibus non est disputadum*? Não será essa uma conclusão precipitada? Haverá mesmo uma conexão necessária entre Fato 1 e Conclusão 1? Por que, no caso do gosto, o entendimento não poderia ele mesmo por fim às contendas advindas da diversidade? Hume concorda com as observações do investigador descuidado e do examinador atento, mas certamente sua filosofia não pode compactuar com suas conclusões; não sem antes aplicar ao caso – o caso do problema do gosto – o seu método experimental[34] de filosofar. E é o que fará no curso de todo o ensaio. E se puder concluir que não há necessariamente conexão entre Fato 1 e Conexão 1, então ao menos em parte o seu objetivo – que é negar o completo relativismo estético – terá sido alcançado, embora este pareça ser mais um jogo de tudo ou nada: ou se chega à fixação de um padrão de gosto ou não se chega a lugar algum.

[34] Uma descrição pertinente de como esse método se articula pode ser encontrada na Seção I da *Investigação acerca do entendimento humano*: "É provável que uma operação e um princípio do espírito dependam de uma outra operação e de um outro princípio que, por seu turno, possam reduzir-se a uma outra operação e a um outro princípio mais geral e mais universal. E ser-nos-á muito difícil determinar exatamente até onde é possível levar nossas investigações, antes – e mesmo depois – de um cuidadoso exame. É verdade que tentativas deste tipo são feitas todos os dias, mesmo por aqueles que filosofam de maneira mais negligente. E nada pode ser mais necessário que ingressar no empreendimento com o máximo cuidado e atenção, de modo que, se está ao alcance do entendimento humano, pode ser levado a cabo com felicidade, e, se não está, pode ser rejeitado com alguma confiança e segurança" (HUME, 1999, p. 33-4). Hume adverte que esta última conclusão jamais é desejável e que deve ser evitada ao máximo. Vale dizer ainda que o *Tratado da Natureza Humana* traz como subtítulo a inscrição "Uma tentativa de introduzir o método do raciocínio experimental em assuntos morais", o que conferiu a Hume o epíteto de ser o Newton das ciências morais.

Capítulo II

A diferença entre os homens é maior do que parece

(Comentário dos § 3–5)

Seja como for, Hume quer, antes de qualquer outra coisa, colocar o problema do gosto sobre uma fundação firme e confiável – e não há outro alicerce a não ser a sua própria filosofia, que não deixa de ser ela mesma um jogo, uma caça. Mas para fazer isso, terá que levar o leitor a encarar o problema do gosto munido de pressupostos epistemológicos e morais baseados apenas na experiência e nos sentimentos.

> Os que fundam a moralidade no sentimento, mais que na razão, se inclinam a compreender a ética segundo aquela primeira observação e a sustentar que, em todas as questões concernentes à conduta e maneiras, a diferença entre os homens é realmente maior do que parece à primeira vista.[35]

Mas, como nota Peter Jones[36], aqueles que fundam a moralidade no sentimento enfrentam problemas de enormes proporções. A rigor, são dois os problemas. O primeiro é o sentimento, ele mesmo; o outro, a linguagem. Ora, como nenhum sentimento representa o que realmente está no objeto, segue daí que todo e qualquer sentimento é verdadeiro. O mesmo objeto, portanto, provoca milhões de sentimentos diferentes e verdadeiros, o que torna infrutífera a busca pela beleza ou deformidade real. O problema da linguagem é igualmente desanimador.

Enquanto no âmbito do gosto, todas as vozes se unem para aclamar certas "regras" de composição (elegância, propriedade, simplicidade) e condenar aquilo que as contraria, no campo da moral todas as vozes se unem para aclamar certas "regras" de postura e conduta, tais como a justiça, a humanidade, a prudência e a magnanimidade, e para condenar aquelas que se lhes opõem. A experiência mostra, portanto, que, tanto no caso do gosto quanto no caso da ética, certo consenso surge em meio àquela variedade toda. Mas esse consenso parece não passar de um artifício da linguagem, pois, embora todos aplaudam o termo "justiça", ninguém está de acordo sobre quais atos são realmente justos. Da mesma forma, embora todos pareçam concordar com a "elegância", como sendo uma das propriedades essenciais da boa escrita, não se pode dizer que cada um de nós não tenha o seu

[35] Ensaios, p. 174.
[36] PJ, p. 108.

próprio “conceito” (sentimento) de “elegância”. E desse modo somos arremetidos de volta à variedade.

O fato de que aquela unanimidade seja reconvertida a essa variedade, quando observamos o particular, não significa que ela, a unanimidade, não seja real.

> Mesmo poetas e outros autores cujas composições são calculadas principalmente para agradar a imaginação inculcam, de Homero a Fenelon, os mesmos preceitos morais, aplaudindo e censurando as mesmas virtudes e os mesmos vícios. Essa grande unanimidade é geralmente atribuída à influência da simples razão, que em todos esses casos mantém sentimentos similares em todos os homens e impede as controvérsias a que tanto estão expostas as ciências abstratas. Desde que a unanimidade seja real, pode-se aceitar essa explicação como satisfatória, mas também temos de convir que parte dessa aparente harmonia em moral pode ser atribuída à natureza mesma da linguagem. A palavra *virtude*, com seus equivalentes em todas as línguas, implica elogio, assim como a palavra vício, censura, e ninguém poderia, sem a impropriedade mais óbvia e grosseira, anexar reprovação a um termo que, na aceitação geral, se entende num bom sentido, nem aplaudir quando o idioma requer desaprovação.[37]

Os preceitos éticos gerais, portanto, surgem naturalmente no seio de uma dada sociedade. E toda vez que uma palavra é inventada por esse povo, para representar uma atitude ou ação, ela incorpora o valor dos sentimentos suscitados pelas ações que a originou. Por isso, de acordo com Hume, essas palavras possuem uma grande eficiência moral, quer dizer, dificilmente serão pervertidas ou mal compreendidas, justamente porque trazem em si a representação de algo que mobilizou os sentimentos no sentido da aprovação ou da reprovação. A unanimidade é verbal e ela não resulta de nenhum esquema da razão, mas da lógica da linguagem. Hume toma como exemplo a palavra “caridade” e diz que o povo que a inventou foi mais eficiente para inculcar o seu preceito – “sê caridoso” – do que qualquer legislador ou profeta que tivesse tentado fazê-lo por meios positivos ou místicos.

Por essa razão, Hume não acredita que “verdadeiros preceitos gerais em ética” possam ser “transmitidos”, pois quem “recomenda uma virtude moral não faz mais do que está implícito nos próprios termos”.[38] O mesmo parece ocorrer quando se recomenda um preceito – ou uma regra – de beleza, por exemplo, a “elegância”. Ninguém, sem a “impropriedade mais óbvia e grosseira”, se declararia contrário a um “termo que, na aceitação geral, se entende” num belo sentido. Também não

[37] Ensaios, p. 174
[38] Ensaios, p. 175.

aplaudiria um termo, “bombástico”, por exemplo, o qual não conta com a aprovação do senso comum.

É dessa forma, isto é, pelas generalizações linguísticas, que as diferenças de gosto e de opinião são mascaradas. Por isso, Hume afirma que elas, as diferenças, são muito maiores do que parecem à primeira vista, que é sempre a vista do investigador descuidado. Mas qual o mecanismo dessa máscara? É o sentimento de aprovação e desaprovação suscitado pelos termos que representam ações. Resta saber ainda porque ocorrem as aprovações ou as desaprovações. Certamente, não é pelo mando da razão. Deve ser, portanto, por algum efeito deflagrado pelos objetos do gosto e da moral. Ora, a aprovação ou a desaprovação desses objetos deve ser motivada por um sentimento que me é respectivamente agradável ou repulsivo. Obviamente, estamos falando do prazer e da dor suscitado em nós pelos objetos da experiência. Voltaremos a essa questão bem mais adiante. Agora, porém, vejamos como os poetas e os autores em geral – que falam mais à imaginação dos homens do que a qualquer outra de suas faculdades mentais – reproduzem no âmbito de suas obras essas contrariedades e unanimidades, essas generalizações e particularizações observadas por Hume na experiência comum.

Hume vai comparar Homero e Fénelon[39], observando na obra deles como se comportam as questões ligadas à moralidade. O que há de comum nas obras desses dois autores são justamente os preceitos gerais. Em ambos se aplaudem a “coragem” e a “prudência” e se condenam a “ferocidade” e a “fraude”, respectivamente como virtudes e vícios quando proferidos como preceitos gerais. Mas na hora de singularizar, isto é, na hora de descrever a moral e o caráter de seus heróis, o que se aplaude em um não é o mesmo que se aplaude no outro e o que se condena no Herói de Homero, Ulisses, é o que se elogia no herói de Fénelon, Telêmaco.

Hume sai do âmbito da literatura e volta para a vida cotidiana, agora para dar um exemplo de como linguagem e cultura se comportam em relação aos sentimentos morais. O filósofo espelha as moralidades e as línguas islâmicas[40] e inglesas para mostrar que o que um lado toma como virtude, o outro toma ou pode tomar como vício.

---

[39] Fenelon (1651-1715) foi sacerdote e poeta, conhecido pelo poema *Telêmaco*, escrito em francês.
[40] Vale notar que a evocação que Hume faz aqui do Alcorão é politicamente incorreta para os dias de hoje.

Importa dizer que, aqui, o objetivo de Hume é apontar para o fato de que não pode haver nenhum padrão de moralidade universal capaz de fazer a distinção exata entre o certo e o errado. Tampouco pode haver leis morais universais e eternas. O que pode haver apenas – e isso está em perfeita harmonia com a epistemologia do filósofo – são hábitos condicionados pela cultura, “disfarçados” de preceitos gerais.

A arte, portanto, está muito mais próxima da ética do que da ciência. Por isso, gosto e moral estão mais fundados nos sentimentos do que na razão. Gosto e opinião diferem porque um se resolve pela objetividade. E o outro precisa, necessariamente, superar o relativismo da subjetividade se quiser se resolver. Gosto e moral se aproximam porque ambos não se resolvem. Na ciência, concordamos no particular. Na arte e na moral, concordamos no geral. Na ciência, a linguagem cria um aparente desacordo. Na arte, um aparente acordo. Até aqui, entretanto, ainda estamos longe de qualquer acordo em torno de regras gerais para a beleza.

Capítulo III

A busca pelo padrão de gosto é natural

(Comentário do § 6)

Hume chega, finalmente, àquele que parece ser o objetivo do ensaio.[41] Em um parágrafo tão econômico quanto emblemático, o filósofo, ao contrário do que se poderia esperar, exibe uma posição aparentemente incompatível com a doutrina cética[42] quando escreve:

> É natural, para nós, procurar um padrão do gosto, uma regra pela qual se possa reconciliar os vários sentimentos dos homens, ou ao menos garantir um decisão confirmando um sentimento e condenando outro.[43]

Depois de levar às últimas consequências a observação acerca do desencontro dos sentimentos estéticos e morais dos homens, Hume propõe agora que tão natural quanto a variedade de gosto é a nossa propensão a buscar um padrão para ele. É aqui que Hume se distingue com bastante clareza de todos os filósofos contemporâneos seus, sejam os da ilha ou os do continente, que escreveram sobre o tema. A distinção está no fato de que enquanto todos os outros filósofos buscam inequivocamente desvendar a natureza do gosto, Hume, que, ademais, dialoga muito mais com Dubos do que propriamente com os seus contemporâneos, aponta para um propósito insuspeitado: a eleição de um padrão. Ora, a inversão de expectativa é tão significativa que cabe perguntar se o ensaio que escreve é sobre o gosto, como os demais do mesmo tipo, ou se é sobre o padrão.

Dabney Townsend afirma existir uma tendência, até mesmo entre os leitores mais cuidadosos, de encarar o texto como um ensaio sobre o gosto. “Para mim”, diz o comentador,

> é muito importante ler o ensaio como um ensaio sobre o padrão do gosto e ter em mente a diferença entre estabelecer um padrão e

---

[41] Hume de fato jamais diz qual é o seu objetivo neste ensaio. A meu ver, nos demais ensaios de teor estético, ele cosuma ser um pouco mais didático, menos filosófico, entretanto.

[42] Entrar no mérito da qualificação do ceticismo de David Hume não é de modo algum nosso objetivo neste trabalho, até porque sua posição cética é tema de um interminável e inconclusivo debate. Entretanto, apenas a título de registro, vale citar as seguintes considerações de Tom L. Beauchamp: “Embora Hume tenha sido frequentemente interpretado como um filósofo de profundo ceticismo pirrônico devido às suas posições acerca dos limites da razão e do conhecimento, essa interpretação não se mantem consistente se cotejada com o seu Investigação sobre o Entendimento Humano. Hume não parece ter sido profundamente cético acerca da ciência da natureza humana ou acerca das crenças que estão bem fundamentadas na evidência empírica. Ele sempre insistiu depois do Tratado que sua filosofia não é profundamente cética”. (Investigação II, p. 61). É mais comum nos dias de hoje, relacionar Hume ao Ceticismo Acadêmico. Já os adjetivos atuais mais utilizados para situar sua filosofia são “ceticismo moderado” ou “ceticismo mitigado”.

[43] Ensaios, p. 175.

> estabelecer um gosto. A teoria humiana do gosto deve ser extraída da totalidade de sua obra filosófica.[44]

Supondo que então seja possível estabelecer um padrão de gosto, qual a sua utilidade? À medida que o ensaio avança, vamos dando conta de que, para Hume, um padrão é necessário para que a mente possa melhor julgar as artes. O padrão perseguido inclui, evidentemente, a produção artística e não apenas o julgamento (a crítica) da obra de arte - mas Hume claramente está muito mais interessado no último do que no primeiro, isto é, a produção explícita de uma poética nunca está no horizonte humiano (Cf. Capítulo V, no qual discuto, ainda que *en passant,* a noção de gênio em Hume).

Hume diz que faz parte da natureza humana procurar um padrão de gosto, mas não garante que ele exista. Caso tal padrão possa mesmo ser encontrado, é certo que: (a) ele reconcilie os diferentes sentimentos humanos; (b) ele permite a avaliação de gostos diferentes, possibilitando uma qualificação, isto é, adquirindo o poder de dizer que um gosto é preferível a outro. Sem dúvida, não se trata de uma tese modesta, mas está longe de ser uma pretensão surpreendente - afinal, a filosofia moral de Hume nos autoriza afirmar que, para o filósofo, alguns homens são, sim, "melhores" do que outros.[45] Se homens são, por que gostos não seriam? Seja como for, Hume, portanto, está em busca de dois padrões: A e B, como referido acima. Trata-se de observarmos a partir daqui se o ensaio consegue dar conta de ambos, ou de apenas A, ou de apenas B, ou nem de A, ou nem de B.

---

44 DT, p. 193.

45 Sobre essa afirmação, consultar o ensaio "David Hume and the Common People" (David Hume e o Povo), de Harvey Chisick. O texto integra o volume *The Science of Man – In the Scottish enlightenment – Hume, reide & Their Contemporaries,* organizado por Peter Jones. Chisick defende a tese de que Hume não reconhece a existência de uma cultura popular que se diferencie por seus próprios motivos e valores. Isso ocorre, segundo o autor, porque, no fundo, Hume reconhece apenas a "alta" cultura clássica da elite europeia, a qual ele, aliás, pertencia. Segundo Chisick, quando Hume se refere a aspectos da cultura das classes mais baixas é sempre de modo negativo. Ele lembra ainda que Hume atribui às classes mais baixas o desenvolvimento da idolatria e, consequentemente, da religião, que é, para Hume, a demonstração cabal da ignorância e do obscurantismo dessas classes. Como se sabe, para Hume, a religião é o maior atraso da humanidade.

Capítulo IV

Ceticismo estético de cepa pirrônica?

(Comentário do § 7–9)

O parágrafo 7 retoma, em certa medida, o que já se discutiu no começo do texto, isto é, as posições do senso comum (observador descuidado) e da filosofia (examinador atento). Mas agora, depois de afirmar a esperança de que no ensaio se encontre um padrão de gosto, aquela filosofia é nominalmente referida. Parece tratar-se mesmo do ceticismo de cepa pirrônica.

> Há uma espécie de filosofia que corta qualquer esperança de êxito nesse empreendimento e representa a impossibilidade mesma de chegar a um padrão de gosto.[46]

Qual é o maior problema dessa posição filosófica? Ao conformar-se com o fato de que a diferença entre juízo e sentimento é mesmo muito grande, essa "espécie de filosofia", a exemplo do senso comum, vai declarar correto todo e qualquer sentimento, considerando para isso o fato de que este não tem "referência a nada além de si mesmo". É diferente em comparação às determinações do entendimento, porque estas têm referências para além de si mesmas, isto é, "dizem respeito a fatos reais". Como já se disse, entre a profusão de opiniões diferentes acerca de um objeto, apenas uma opinião é "justa e verdadeira", sendo a única dificuldade aí a metodologia científica para "fixá-la e assegurá-la". O mesmo não ocorre com mil sentimentos diferentes suscitados pelo mesmo objeto: não há como contradizer um sentimento; logo, ele é sempre correto. Assim, podemos afirmar que a distinção entre gosto e opinião é a seguinte: o gosto é uma questão de sentimento (*feeling*) e a opinião uma questão de fato (*matter of fact*). Ou seja, este último é sujeito à verificação, enquanto o primeiro não se pode verificar, a não ser que a metodologia empiricista nos forneça os meios de fazê-la. Até lá, temos que nos conformar com o fato de que a subjetividade dos sentimentos é apenas uma questão de "eu gosto" ou "eu não gosto".

Ademais, sentimento algum representa o que de fato existe no objeto. O que existe é "uma certa conformidade ou relação entre o objeto e os órgãos ou faculdades da mente, e se essa conformidade não existisse, jamais poderia haver

[46] Ensaios, p. 174.

sentimento".[47] Mas essa não é, definitivamente, uma observação fácil de ser demonstrada. E nos leva para aquele que talvez seja o terreno mais pantanoso da filosofia de Hume, a saber, a causação.[48] Ora, o que se diz é que um objeto (o conjunto de suas propriedades) causa no observador algum efeito, sendo justamente esse efeito o sentimento. O contato com o fel (causa) produz em mim o sentimento do amargo (efeito). Já o contato com o açúcar produz o sentimento do doce. É assim, sempre que os meus órgãos relacionados aos sentidos estiverem em perfeita condição. Conclui-se daí que o gosto é uma espécie de sentimento e que a

> Beleza não é qualidade nas coisas mesmas. Ela só existe na mente que as contempla, e cada mente percebe uma beleza diferente.[49]

Se é assim, não há espanto e muito menos contradição quando uma mente contempla a deformidade em um objeto que ao mesmo tempo encanta a mente alheia.[50] E, se é assim, é mesmo inútil procurar uma beleza ou uma deformidade real, como é estéril buscar o verdadeiro doce ou o verdadeiro amargo. Ora, se então a beleza está na mente e não nas coisas, termina aí a possibilidade de um julgamento objetivo da beleza, pois só é possível julgar objetivamente aquilo que é objeto ou que está no objeto.

O que Hume quer mostrar é que essa "espécie de filosofia" não faz mais do que tomar como axioma aquilo que o senso comum estabeleceu como provérbio, a saber, a proposição "gosto não se discute". Mas, para o senso comum, essa conclusão parece ter ganhado legitimidade no âmbito do gosto físico. O que a filosofia cética trata de fazer é estender ao gosto mental a mesma conclusão, transformando em axioma o provérbio. É por isso que Hume escreve:

> e assim o senso comum, que tantas vezes diverge da filosofia, especialmente a do tipo cético, concorda, ao menos neste exemplo, em pronunciar a mesma decisão que ela.[51]

Portanto, antes de qualquer outra coisa, Hume precisa desmontar essa insuspeitada aliança entre o senso comum e a filosofia cética. Terá que construir um argumento que desfaça a proposição de que em mil sentimentos todos estão certos. Será preciso demonstrar que apenas um sentimento é mais "justo e verdadeiro" do

---

[47] Ensaios, p. 176.
[48] Sobre o problema da "causação" ou "inferência causal" ver o ótimo sumário realizado por Tom L. Beauchamp na Introdução de *Investigação II* (pp. 24–29)
[49] Ensaios, p. 176.
[50] Este é um dos pontos em que se pode notar uma clara influência de Francis Hutcheson (1694-1747) em Hume. O primeiro, como se sabe, sustentava que a beleza não é uma qualidade dos objetos, mas uma ideia subjetiva. Hume, claro, vai afirmar a beleza como um sentimento e não como uma ideia.
[51] Ensaios, p. 176.

que os outros e que, portanto, o princípio da igualdade entre os gostos estabelecidos, tanto pelo senso comum quanto pelo ceticismo, pode ser quebrado.

Hume começa então a construção de seu argumento que poderá, por fim, levar-nos a um padrão do gosto.

Em primeiro lugar, o filósofo vai notar que, ao mesmo tempo em que se pronuncia em acordo com a filosofia cética, o senso comum vai restringir a conclusão do axioma e do próprio provérbio, opondo-se a ela, a filosofia cética, por meio de uma espécie de sabotagem sutil. Tomemos nota do que escreve Hume neste momento do ensaio:

> Quem afirmasse que Ogilby e Milton, ou Bunyan e Addison, são iguais em gênio e elegância, passaria por defensor de uma extravagância tão grande quanto se sustentasse que um monte de areia é mais alto que o Tenerife, ou uma lagoa tão extensa quanto o oceano. Ainda que se possa encontrar pessoas que prefiram Ogilby e Bunyan, ninguém dará atenção a um gosto como este, e não temos escrúpulos em declarar que o sentimento desses pretensos críticos é absurdo e ridículo.[52]

Se, por um lado, a citação acima representa um enorme passo dado pelo filósofo rumo ao seu suposto objetivo[53], por outro apresenta uma série de dificuldades quase intransponíveis. Antes de apontá-las, vejamos de perto qual é de fato a intenção de Hume ao formular analogias entre pares de escritores e pares de fenômenos geográficos. Embora seja interessante, não queremos discutir aqui, precisamente, a pertinência da comparação entre autores, tais como Ogilby e Milton e Bunyan e Addison. O pensador britânico Simon Blackburn, por exemplo, promove essa discussão, afirmando que Hume teria sido infeliz em seus exemplos, já que, diferentemente da cena que se apresentava à época aos olhos de Hume, Ogilby foi completamente esquecido, mas também Milton não veio a ser nenhum Homero - fora o fato de que, segundo Blackburn, Bunyan, comparado a Addison, teria a preferência da maioria dos leitores se ambos os escritores lhes fossem apresentados. É claro que Hume superestima Milton, ao lhe conferir a mesma "altura" do Tenerife - mas isso é muito fácil de ser observado agora, quando passados quase três séculos da comparação.

Voltando à passagem acima referida, importa compreender a razão pela qual Hume faz a comparação entre escritores e acidentes geográficos. O primeiro

---

[52] Ensaios, p. 176.

[53] É preciso repetir que em nenhum momento do ensaio Hume menciona textualmente qual é, afinal, o seu objetivo.

propósito da comparação é dar início a uma estratégia que possa mostrar algum consenso capaz de ser observado fora do âmbito da linguagem. Hume não diz que Milton é melhor do que Ogilby. Diz que o senso comum trataria de condenar quem quisesse colocar os dois escritores no mesmo nível. Afirma que o senso comum classificaria tal atitude como uma extravagância – e aí uma nova comparação –, se comparada a outra atitude, qual seja a afirmação de que "um monte de areia é maior do que o Tenerife". Ora, o que Hume pretende com tudo isso?

Antes de considerar a questão propriamente dita, registre-se, como parênteses, o papel da tática da *comparação* que Hume se vale exaustivamente em seus ensaios. Trata-se, na verdade, de uma prerrogativa elementar do método experimental e de um princípio fundamental na geografia da mente[54] (*mental geography*) tal como Hume a descreve. No *Tratado da Natureza Humana*, em uma seção na qual o filósofo se dedica aos fundamentos da ciência, lê-se que

> Todos os tipos de raciocínio consistem apenas em uma comparação e uma descoberta das relações, constantes ou inconstantes, entre dois ou mais objetos.[55]

Ou seja, a comparação é, no fundo, raciocínio e demonstração, lembrando que o filósofo estabelece dois tipos de raciocínios: o demonstrativo (no qual se dão as relações de ideias no âmbito do raciocínio puro) e o factual (que trata das descobertas das questões de fato na experiência). O raciocínio demonstrativo circunscreve-se ao âmbito da razão (aritmética, geometria), enquanto o factual encontra-se mais no terreno do entendimento. No primeiro caso, você conclui a partir de ideias abstratas; no segundo, a partir de fatos que se observa na experiência. Evidentemente, o raciocínio factual é o mais apropriado para as questões de gosto e sentimento, isto é, para as questões morais.

---

[54] As expressões "geografia da mente", "geografia mental", "geografia moral" ou até mesmo "geometria mental" são comumente utilizadas na tentativa de nomear a descrição que Hume faz das faculdades da mente, seus papeis, funções, poderes e princípios. Muitas vezes, usa-se a expressão para definir a própria filosofia humiana, conferindo a ela ora certo psicologismo, ora certo naturalismo. Importa aqui assinalar que a expressão é utilizada por Hume em uma única oportunidade, a saber, no § 8, da Seção I, da *Investigação acerca do entendimento humano*, onde se lê: "Esta tarefa de organização e de distinção, que não tem mérito quando feita em relação aos corpos externos que são os objetos de nossos sentidos, aumenta de valor quando se dirige às operações do espírito, em proporção à dificuldade e ao esforço que encontramos ao realizá-la Se não pudermos ir além dessa geografia mental ou do delineamento das distintas partes e faculdades do espírito, ao menos será satisfatório chegar até lá; por mais evidente que possa parecer esta ciência – e de nenhum modo o é – mais desprezível ainda deve ser considerada sua ignorância por todos aqueles que pretendem alcançar o saber e a filosofia" (HUME, 1999, p. 31-2). Esta ciência refere-se à ciência da natureza humana, que Hume, no *Tratado* e, agora, nesta *Investigação,* quer estabelecer. A passagem citada, evidentemente, trata da dificuldade em descrever a mente, na qual tudo é muito mais fugidio, móvel, camuflado e instável do que no mundo exterior, onde os objetos são mais fixos, estáveis e determinados.

[55] Tratado, p. 101.

No mesmo *Tratado*, logo à frente, Hume escreve que "tudo neste mundo é julgado por comparação".[56]

Por que? Muito provavelmente porque, em primeiro lugar,

> julgamos os objetos mais por comparação que por seu mérito real e intrínseco; e quando não somos capazes de realçar seu valor por esse contraste, tendemos a negligenciar até mesmo o que existe neles de essencialmente bom.[57]

E, em segundo, porque

> A comparação é sempre um método seguro de aumentar nossa estima por alguma coisa.[58]

Parece mais claro agora que, ao introduzir em uma questão moral esse simples recurso do método experimental (a comparação), Hume começa a aproximar as questões da razão e do entendimento (opinião e ciência) das questões do gosto. Se o senso comum (ou outra espécie de senso comum) age para burlar o seu próprio provérbio, isso pode ser um indício de que assim como é absurdo e extravagante comparar objetos desproporcionais entre si, como um monte de areia e o Tenerife, também é absurdo e extravagante comparar autores tão claramente desmedidos como Ogilby e Milton. Hume só tem um problema ao definir essa estratégia: Ogilby e Milton não são, respectivamente, um monte de areia e o Tenerife.

Mas ainda que não o sejam, o senso comum, em sua trama cotidiana, trata de agir, não se sabe ao certo por quais mecanismos, de acordo com essa comparação por símile, compensando toda aquela variedade de sentimentos, ao forjar esses consensos que se estabelecem naturalmente em torno de um Milton ou de um Addison. É esse o ponto de Hume: como chegamos a essa situação, quer dizer, como a comparação entre dois autores desproporcionais pode ser "naturalmente" tão "lógica" quanto a comparação entre dois acidentes geográficos desproporcionais? Como Ogilby pode estar para um monte de areia da mesma forma que Milton pode estar para a maior ilha do arquipélago das Canárias?

Esse parece ser um daqueles momentos em que o filósofo moral deve saber abrir mão de perguntas muito efusivas, a fim de evitar o caminho que o levaria para a mais pura especulação[59].

---

[56] Tratado, p. 358.
[57] Tratado, p. 326.
[58] Tratado, p. 350.
[59] Sobre até onde o filósofo deve ir, Hume escreve: "Não há nada tão necessário, para um verdadeiro filósofo, como a moderação do desejo excessivo de procurar causas; ele deve sentir-se satisfeito ao fundamentar uma determinada doutrina em um número suficiente de experimentos, se perceber que um exame mais prolongado o levaria a especulações obscuras e incertas." (Tratado, p. 37).

Resumindo: se é possível hierarquizar autores e suas obras, ainda que não se explique completamente como nasce essa hierarquização no seio daquele tipo de senso comum que restringe o provérbio, isso não seria uma evidência de que o gosto pode ser pensado para além da subjetividade? Afinal, por mais que algum crítico quisesse ver em Ogilby um Tenerife e em Milton um monte de areia, ninguém haveria de prestar muita atenção nisso, pois, como diz Hume, o sentimento deste "pretenso" crítico seria "absurdo e ridículo".

Ora, se é assim, então nem todos os sentimentos estão certos. Ao menos o sentimento desse pretenso crítico está errado. O gosto, desse jeito, não estaria mais confinado apenas no âmbito dos sentidos e dos sentimentos, chegando, pela estratégia da comparação, ao *status* de juízo; quer dizer, a beleza, não é apenas "sentida", mas, agora, também julgada, classificada, hierarquizada.

Entretanto, ainda permanece a tensão – a clássica e "eterna" tensão, diga-se – entre tomar os juízos estéticos como sendo objetivos e universais ou meramente subjetivos e relativistas. Mas será mesmo necessário optar por uma dessas posições?

Ao eleger um autor tão alto quanto o Tenerife e outro tão baixo quanto o monte de areia, aquela espécie de senso comum assegura que equiparar autores desproporcionais é tão absurdo quanto negar as mais óbvias desproporções do mundo físico. Ainda assim, persiste o problema: quem e em que momento estabeleceu a "desproporcionalidade" entre aqueles autores?

Por ora, fiquemos apenas com a noção de que a desproporcionalidade no campo estético é mesmo tão óbvia quanto a do mundo físico, pois a essa evidência segue outra:

> É evidente que nenhuma das regras de composição é fixada por raciocínios *a priori*, ou pode ser considerada uma conclusão abstrata do entendimento, a partir da comparação de ligações e relações entre ideias eternas e imutáveis.[60]

Se assim é, então as regras da arte só podem surgir da mesma fonte que surgem todas as regras das ciências práticas (ética, política), ou seja, só podem advir da experiência. E em que consistem de fato essas regras? Apenas em observações gerais. Assim, devemos perguntar-nos: por que Milton é alçado ao topo da hierarquia literária? Além do consenso de origem linguística por meio do qual se diz que a obra de Milton ostenta "elegância", há de haver outro ponto consensual. A

[60] Ensaios, p. 177.

origem desse segundo princípio (o primeiro seria o da generalização pela linguagem), que também emerge daquela outra espécie de senso comum, só pode ser atribuída ao fato de que sua produção (objeto) é considerada (observada) "universalmente" agradável "em todos os países e época". E isso não é pouca coisa, pois o que Hume está tentando mostrar é que essas regras, que, no fundo, não passam de observações gerais, são tão expressivas que acabam se confundindo com conclusões abstratas, exatas, frutos de raciocínios *a priori.*

Mas se é assim, como um Milton ou um Addison podem ser capazes de produzir algo "universalmente" agradável sem o apoio de uma regra fixa, universal e exata? Só há dois caminhos: o da genialidade ou o da observação. Em ambas as alternativas, importa dizer que, se o que impulsiona a produção não pode se basear em regras impostas pelo entendimento, é então pertinente pensar que a faculdade a ser agradada pelas composições desses autores não pode ser o entendimento, ou ao menos não pode ser apenas ele.

> Muitas das belezas da poesia, e mesmo da eloquência, se fundam em falsidade e ficção, em hipérboles, metáforas e em abuso ou perversão da significação natural dos termos. Impedir as tiradas da imaginação e reduzir cada expressão à verdade e exatidão geométricas seria inteiramente contrário às leis da crítica, porque produziria aquela espécie de obra que se considera, por experiência universal, a mais insípida e desagradável.[61]

Ora, parece que regras universais do gosto obtidas a partir de raciocínios *a priori* e de conclusões abstratas e exatas, ainda que fossem possíveis de serem fixadas, acabariam por gerar apenas preceptivas inócuas, pois "produziria aquela espécie de obra que se considera, por experiência universal, a mais insípida e desagradável".[62] Por que? Porque é à imaginação que, em primeiro lugar, aqueles autores (os artistas) devem prestar contas. Logo, sua produção deve ser forjada para agradar a essa faculdade da mente. E o que agrada a ela certamente desagrada o entendimento. E o que a compraz? A falsidade, a ficção, as metáforas; enfim, o abuso e a perversão natural dos termos. À imaginação fala mais alto tudo o que é irregular. Seguir as regras da razão jamais se configuraria em uma maneira eficiente de agradá-la; ao contrário, serviria apenas para confrontá-la e amuá-la, isto

[61] Ensaios, p. 177.
[62] Idem

é, negar-lhe as fontes de onde ela extrai o seu prazer. É por isso que Gilles Deleuze diz que "o gosto é sentimento da imaginação".[63]

A imaginação, de fato, desde o começo do ensaio insinua-se como uma das chaves para se compreender como aqueles "preceitos gerais da arte" de que se falou acima se instalam entre os homens. Hume é sempre enfático na afirmação de que as composições artísticas, de Homero a Fénelon, são "calculadas" para agradar à imaginação. Portanto, importa saber o que é exatamente a imaginação para o filósofo escocês. "Exatamente" é um modo de dizer, pois a imaginação, que ocupa um papel central tanto na Teoria do Conhecimento quanto na Moral de Hume, é muitas vezes descrita de modo profuso e ambíguo pelo filósofo.

Seja como for, é preciso dizer que a imaginação exerce funções de imensas proporções na chamada geografia mental de Hume.[64] Em primeiro lugar, ela é a faculdade responsável por criar e/ou conectar tudo aquilo que não se apresenta diretamente aos sentidos. Tom L. Beauchamp nos fornece um bom sumário da noção humiana da imaginação:

> Esta faculdade recombina as ideias adquiridas na experiência. Em particular, a imaginação combina ideias na base de outras ideias previamente constituídas. Por exemplo, ela cria a ideia de um centauro a partir de ideias que ela possui do corpo humano e do corpo do cavalo. Para muitos filósofos, a única função da imaginação é criar coisas imaginárias e irreais como essa do centauro. Para Hume, entretanto, a imaginação tem um papel adicional: é a faculdade responsável pela representação na mente de muita coisa que é tomada da realidade. Por exemplo, Hume atribui ao trabalho da imaginação a origem da nossa capacidade de ter a ideia e de crer nos corpos materiais. Assim, a imaginação desempenha um papel tanto na criação daquilo que é real quanto daquilo que é ficcional, mas suas ideias sempre vem de uma dessas duas fontes: os sentidos externos ou de uma consciência interna da atividade mental.[65]

Seria o caso de se perguntar, antes de qualquer outra coisa, como é que adquirimos as ideias da experiência. É bom que façamos agora esta indagação, já que ela pode nos levar também a uma breve descrição de como funciona em nós a capacidade de sentir, que é, para o nosso propósito aqui, uma noção de enorme relevância.

---

[63] GD, p. 55.

[64] "Para Hume, a imaginação desempenha dois papéis. É um meio de combinar ideias. Nesse sentido, é sinônimo de "fantasia". Mas ela é também uma faculdade produtiva que fornece novas ideias para a mente. Como tal, ela é essencial para entendermos fenômenos mentais básicos tais como causa e efeito" (DT, p. 233, Nota 1)

[65] Investigação I, p. 14-15.

Logo na seção de abertura do *Tratado da Natureza Humana,* Hume escreve:

> As percepções da mente humana se reduzem a dois gêneros distintos, que chamarei de Impressões e Ideias. A diferença entre estas consiste nos graus de força e vividez com que atingem a mente e penetram em nosso pensamento ou consciência. As percepções que entram com mais força e violência podem ser chamadas de impressões; sob esse termo incluo todas as nossas sensações, paixões e emoções, em sua primeira aparição à alma. Denomino ideias as pálidas imagens dessas impressões no pensamento e no raciocínio, como, por exemplo, todas as percepções despertadas pelo presente discurso, excetuando-se apenas as que derivam da visão e do tato, e excetuando-se igualmente o prazer ou o desprazer imediatos que esse mesmo discurso pode vir a ocasionar. Creio que não serão necessárias muitas palavras para explicar essa distinção. Cada um, por si mesmo, percebe imediatamente a diferença entre sentir e pensar.[66]

Hume adverte, no entanto, que, embora possam ser facilmente distinguíveis, impressões e ideias também podem se confundir. No caso de uma ideia ser tomada como impressão, Hume diz: "no sono, no delírio febril, na loucura, ou em qualquer emoção mais violenta da alma, nossas ideias podem se aproximar de nossas impressões".[67]

Não é o caso de nos aprofundarmos agora nas subdivisões, sutilezas e considerações que seguem às postulações iniciais do *Tratado*. Basta termos em perspectiva que, para Hume, os elementos primários da mente são aqueles dois tipos de percepções, dos quais tudo o mais se segue: o pensamento, o sentimento, a crença e, evidentemente, o gosto. Assim, as impressões são os materiais primeiros apresentados à mente. As ideias são as cópias desses materiais.

Todas as ideias têm origem nas impressões. Segue daí que sentir uma flor é ter uma impressão. Lembrar-se dela ou reconhecê-la em uma composição artística demanda ter sua ideia armazenada na memória. Gostar dessa mesma flor depende da sua impressão ou ideia ter causado em mim um prazer ou um desprazer. No primeiro caso, gosto. No segundo, não gosto. Se ocorrer o primeiro caso, a flor é bela. Se ocorrer o segundo, a flor é disforme. Mas como uma flor pode ser feia? Basta que a impressão da flor em mim não resulte em prazer. E isso pode ocorrer por alguns motivos. Por exemplo: se os órgãos dos sentidos não estiverem em perfeitas condições de saúde.

---

[66] Tratado, p. 25.
[67] Idem

Somos em grande medida guiados pelo gosto, pois não são poucos os objetos que diuturnamente se nos apresentam, provocando em nós esse sentimento de prazer ou desprazer, levando-nos a preferir os primeiros e rejeitar os segundos. Quando Hume diz que todo o raciocínio provável não passa de uma espécie de sensação e que, portanto, devemos "seguir o nosso gosto não só na poesia e na música, mas também na filosofia"[68], ele quer justamente chamar a nossa atenção para o papel preponderante que o gosto exerce na nossa vida prática.

Voltemos, porém, à questão da imaginação. Agora, que sabemos um pouco mais sobre a procedência das ideias, podemos nos perguntar de que modo então cabe à imaginação combinar e recombinar ideias pré-existentes e, mais do que isso, de que modo cabe a ela desempenhar um papel tanto na criação daquilo que é real quanto daquilo que é ficcional. Em ambos os casos, a imaginação, por mais surpreendente que possa parecer, não opera de modo totalmente livre e desvinculado de regras.

Hume argumenta que a mente tem propensões naturais para conectar ideias. Pensamentos e ideias diferentes introduzem-se na mente com certo grau de regularidade; quer dizer, pensamentos e ideias associam-se na mente por meio de certos mecanismos ou princípios. Hume estabelece três princípios elementares de associação de ideias: a semelhança, a contiguidade e a causação. Significa que eu vou de uma ideia a outra porque a segunda é contígua à primeira, ou porque é semelhante a ela, ou ainda porque é causa ou efeito dela. Beauchamp exemplifica bem essa operação:

> Por exemplo, por que eu penso em meus pais quando eu olho para uma fotografia deles? Porque há uma semelhança entre eles e a fotografia. Por que eu penso em uma escola quando penso em um determinado playground? Porque um é geograficamente contiguo ao outro. Por que eu penso na dor quando eu penso nas minhas feridas recentes? Porque ferimentos causam dor.[69]

O esquema de associação de ideias de Hume é de fato engenhoso[70] e insuspeitado - e ele atribui à imaginação o papel de motor principal desse engenho. Na avaliação de Beauchamp,

---

[68] Tratado, p. 133.
[69] Investigação I, p. 20.
[70] Na Seção 3 (§ 4-18) da *Investigação I*, Hume aplica sua teoria de associação de ideias ao encadeamento lógico e à unidade encontrada nas narrativas literárias e relatos históricos (como ocorre na discussão sobre a unidade da ação pensada por Aristóteles em sua *Poética*). Os autores desse tipo de texto procedem de acordo com um plano ou um objeto. Não fosse assim, diz Hume, as composições de um modo geral mais pareceriam desvarios de loucos do que esforços sóbrios de gênios. Os eventos ou ações que o escritor relata são sempre

> A imaginação tem a capacidade de livremente ordenar e reordenar ideias, mas ela também tem uma capacidade diferente de rotineiramente associar algumas ideais com outras. Ele toma essa capacidade de associação mecânica de modo tão sério a ponto de na última linha do Apêndice do Tratado referir-se aos princípios da associação como sendo a semente do universo, querendo dizer que, se não fosse por aqueles princípios, todas as ideias na nossa mente seriam dissociadas e independentes.[71]

Não é preciso ir mais longe com a descrição da imaginação para compreender que no curso do ensaio ela vai se colocando como um princípio indissociável do gosto. Se o gosto fornece, de uma forma ou de outra, as regras à arte, ela, a imaginação, de uma forma ou de outra, fornece as regras ao gosto. Assim como, por meio de alguns princípios associativos, ela nos ajuda a "enxergar" o mundo, por meio desses e de outros princípios e regras, a imaginação nos ajuda a sentir os objetos deste mundo, pertençam eles ao campo do conhecimento, da moral ou da estética, pois, mais do que tudo, ela nos ajuda a aprovar ou reprovar tais objetos. Essa "ajuda" será ainda mais significativa ao consorciar-se com a simpatia. A ação conjunta dessa faculdade, a imaginação, consorciada com esse outro princípio da natureza humana, a simpatia, levar-nos-á à possibilidade de "sentir" o gosto do outro - o que, como veremos adiante, poderá nos colocar ainda mais próximos de um padrão do gosto.

Retornando à questão das "regras da arte" versus as "tiradas da imaginação", devemos notar que o cálculo que o artista precisa fazer para agradar a imaginação deve ser delimitado pelas regras da arte forjadas *na e pela* experiência.

> Se alguns escritores negligentes ou irregulares agradaram, não foi por transgressões à regra ou à ordem, mas apesar delas. Eles possuíam outras belezas que podiam se conformar à justa crítica, e a força de tais belezas foi capaz de sobrepujar a censura e proporcionar à mente uma satisfação superior ao desgosto advindo dos defeitos.[72]

Ora, aquilo que poderia ser usado como contraprova de sua teoria de que a arte não pode prescindir daquelas regras forjadas *na e pela* experiência é usado, na

---

urdidos na imaginação. E suas obras têm sempre certa unidade criada por um dos princípios da associação de ideias. O princípio utilizado e mais apropriado depende sempre dos planos do escritor. Alguns, como Ovídio, usam o princípio de associação por *semelhança*. Por exemplo, os fatos descritos devem assemelhar uns aos outros como que produzidos por obra dos deuses. Escritores, especialmente analistas e historiadores, também empregam o princípio da *contiguidade* no tempo e no espaço para conectar os eventos que descrevem. Historiadores geralmente estruturam seus relatos de modo que os eventos seguem imediatamente uns aos outros no tempo e numa certa proximidade geográfica. Muita distância tanto em tempo quanto em lugar destrói a conexão entre os eventos. Finalmente, Hume afirma que o tipo mais comum de conexão entre os diferentes eventos é a *causação*: os escritores rastreiam as causas em uma corrente de eventos, procurando capturar na narrativa todos os grandes elos dessa corrente.

[71] Investigação I, p. 21.

[72] Ensaios, p. 177.

verdade, a seu favor. Tomando o caso de Ariosto, o Furioso, Hume afirma que sua obra agrada muito mais pelo que ela tem de convencional do que por supostas "inovações", muito mais pelas regras da experiência do que pela falta delas. Assim, Ariosto agrada "não por suas ficções monstruosas e improváveis", nem pela "mistura bizarra de estilo sério e cômico", muito menos pela "falta de coerência" ou pelas "constantes interrupções da narrativa", mas pela "força da clareza de expressão, pela rapidez e variedade de suas invenções e pelos quadros naturais das paixões, especialmente as joviais e amorosas"[73]. Não é difícil enxergar o ponto de Hume: há na obra de Ariosto, conforme a descrição do ensaísta, um conjunto de características notoriamente associadas ao desprazer: "ficções monstruosas", "misturas bizarras" etc. Ora, sabemos que beleza, para Hume, é aquilo que causa prazer. Logo, se essas características elencadas se associam ao desprazer, então não podem ser arte, ou melhor, não podem ser elas a causa daquilo que agrada na obra de Ariosto[74]. Se não são essas características, então certamente o que agrada é aquele outro conjunto que inclui características "universalmente" consideradas "como agradável em todos os países e épocas", isto é, a "clareza", a reprodução das paixões naturais, rapidez e variedade. Em suma, é como se, numa batalha entre o bem e o mal (as transgressões, as faltas), prevalecesse, como sempre, o bem (as regras da experiência).

O problema dessa argumentação é a consequência que dela se pode tirar. Poder-se-ia dizer, por exemplo, que a teoria de Hume implica necessariamente na afirmação de que "só é arte aquilo que agrada" ou "só é boa arte aquilo que agrada".

---

[73] Ensaios, p. 177

[74] É curioso como essa passagem sobre Ariosto nos remete ao famoso perfil (*character*) de Shakespeare feito por Hume no Appendix IV, do volume V de sua famosa *The History of England* (*History*, p. 151). Comparemos as observações sobre Ariosto às observações sobre Shakespeare: "Se Shakespeare for considerado como um homem, nascido em uma era rude, e educado nas maneiras mais baixas, sem nenhuma instrução, nem dos livros nem do mundo, então ele deve ser tomado como um prodígio; se representado como um poeta, capaz de proporcionar um entretenimento apropriado a uma audiência refinada ou inteligente, então devemos diminuir o tom desse elogio. Em suas composições, devemos lamentar que muitas irregularidades, e mesmo absurdos, desfigurem tão insistentemente as cenas animadas e apaixonadas que nelas se misturam; e ao mesmo tempo, talvez admiremos ainda mais essas belezas, pelo fato de elas estarem cercadas por tais deformidades. Uma notável peculiaridade de sentimento, adaptado a um caráter singular, ele frequentemente atinge, como se fosse por inspiração; mas uma razoável justeza de pensamento ele não consegue sustentar por muito tempo. Expressões e descrições nervosas e pitorescas abundam em sua obra; e é em vão que buscamos tanto pureza quanto simplicidade em sua dicção. Embora seja um defeito considerável, sua total ignorância da arte e da conduta teatrais, que afeta mais o espectador que o leitor, pode ser mais facilmente desculpada que aquela falta de gosto que frequentemente prevalece em suas peças, e que somente por intervalos dá caminho às irradiações do gênio. Ele certamente possuía uma genialidade exuberante, sendo igualmente rica a sua veia trágica e cômica; entretanto, ele deve ser citado como uma prova de como é perigoso confiar apenas nessas vantagens para obter excelência nas artes mais finas. E deve permanecer uma suspeita de que superestimamos, se assim se pode falar, a grandeza de seu gênio; da mesma maneira que corpos aparentam ser mais gigantes do que são pelo fato de serem desproporcionais ou malformados". A tradução é nossa. Uma ótima tradução da mesma passagem, feita por Márcio Suzuki, encontra-se em Ensaios, p. 291-292.

Ou então afirmar o contrário: “não é arte aquilo que desagrada” ou “é má arte aquilo que desagrada”. Hume não diz textualmente nenhuma coisa, nem outra.

Outro problema evidente é o fato de Hume basear boa parte de seus exemplos acerca do “universalmente considerado como agradável” notoriamente no sentimento das elites, entre as quais prevalece a cultura clássica, aparentemente ignorando outras demografias (por exemplo, aquela que constitui a chamada cultura popular).[75]

[75] Cf. Notas 45 e 114.

Capítulo V

Sentimento do sujeito e forma do objeto

(Comentário dos § 10 – 14)

Hume prossegue em sua investigação dos "sentimentos comuns da natureza humana". Articula sua argumentação acerca do "universalmente considerado como agradável" com base muito mais na uniformidade dos sentimentos da mente do que na uniformidade das sensações do corpo, ou nas uniformidades demográficas e socioculturais, embora estas últimas, como vimos, não sejam de fato desprezíveis. Assim, somos advertidos pelo filósofo de que "embora todas as regras gerais da arte estejam fundadas unicamente na experiência e na observação dos sentimentos comuns, não devemos imaginar que, em todas as ocasiões, os sentimentos dos homens serão conformes a essas regras".[76] O que isto quer dizer?

Em primeiro lugar, quer dizer que a "uniformidade dos sentimentos" é, a rigor, uma "potência"[77], que só se realiza em condições adequadas. Ou seja, a natureza nos equipou com os órgãos necessários para que possamos ver a beleza mesmo que ela esteja diluída em meio às ficções monstruosas e ao estilo bizarro de um Ariosto. Entretanto, se ao fazermos a apreciação das obras deste ou de qualquer outro autor não escolhermos cuidadosamente "o lugar e a hora apropriadas para fazê-lo, colocando a fantasia numa situação e disposição adequadas", se não estivermos em "perfeita serenidade da mente" e com a "máxima concentração de pensamento", é ainda mais improvável que venhamos a atingir sua "beleza geral e universal".

> A relação que a natureza estabeleceu entre a forma e o sentimento se tornará no mínimo mais obscura, e será preciso maior acuidade para segui-la e discerni-la. Devemos poder estabelecer sua influência não tanto a partir da operação de cada beleza particular, quanto pela admiração duradoura com que se apreciam as obras que sobreviveram a todos os caprichos da moda e das vogas, a todos os equívocos da ignorância e da inveja.[78]

Hume enxerga, portanto, uma relação clara entre a forma do objeto de arte e o sentimento do sujeito que a aprecia. É exatamente essa relação a origem de um dos pontos mais imbricados e polêmicos do ensaio, a saber, a circularidade que se

---

[76] Ensaios, p. 178.
[77] As aspas servem para enfatizar que esse não é, definitivamente, um termo humiano. Se o utilizo, é para ilustrar melhor a tentativa de explicar o que Hume significa com "sentimentos uniformes".
[78] Ensaios, p. 178.

estabelece na relação entre a arte e a crítica da arte, circularidade esta que torna impossível saber se é a “verdadeira arte” que origina o “verdadeiro crítico” ou se é o contrário. Seja como for, dedicaremos, adiante, um comentário específico à discussão de como essa circularidade pode ser quebrada – se é que de fato pode. Por ora, devemos compreender melhor a que lugar Hume quer chegar ao propor este vínculo entre sentimento do sujeito e forma do objeto.

Recapitulemos os passos do filósofo. Primeiro, ele estabelece que, sim, a beleza se submete a regras gerais. Segundo, garante que tais regras advêm da experiência. Terceiro, as regras devem ser descobertas pelo artista – ou pelo crítico – por meio da observação. O que o artista deve observar? Aquilo que universalmente tem se mostrado eficiente no sentido de agradar à imaginação. Mais do que isso, o artista deve observar a estrutura das coisas, ser uma espécie de anatomista. O artista, portanto, deve “compilar” pragmaticamente tudo aquilo que satisfaz as demandas do sentimento (imaginação) e aplicar o material “compilado” na sua produção. Diante de tais observações, o artista (ou mesmo o crítico) só pode chegar a uma conclusão: se existe algo na forma que agrada universalmente, isso deve implicar na existência de traços comuns, que são capazes de produzir o mesmo sentimento, independentemente das diferenças históricas e culturais. A tarefa do artista, portanto, é calcular a forma de modo que ela possa provocar no sujeito o sentimento apropriado. A tarefa do crítico, por sua vez, é a de registrar quais desses cálculos conseguem de fato cumprir seu objetivo: o de atender às exigências da imaginação, que se coloca assim como a grande mediadora entre dois extremos: de um lado, o sujeito e o seu sentimento; do outro, o objeto e a sua forma.

Ora, de fato, é possível que críticos observem e isolem – e que artistas reproduzam por meio de um cálculo – os elementos de uma determinada obra que “universalmente tem agradado” aos sentimentos dos homens. Mas como garantir que tais elementos mantenham, no futuro, a mesma eficiência, já que toda e qualquer observação só consegue dar conta do passado ou, no máximo, do presente? Mais ainda: o que nos garante que, no futuro, os objetos que contiverem aqueles mesmos elementos sejam capazes de levar os homens a experimentarem o mesmo sentimento agradável? Será que o fato de esses homens se encontrarem nas mesmas condições de fruição de obras que causaram prazer em outro conjunto de homens garante um sentimento comum entre os dois conjuntos de homens? Em

caso afirmativo, onde se localizaria o padrão: no sentimento uniforme ou nos elementos reproduzidos? Ou em algum lugar no meio de ambos?

Essas questões começam a ser, a esta altura do ensaio, fundamentais para avaliar até que ponto um padrão de gosto está sendo de fato forjando. Dabney Townsend diz que até este ponto, o único padrão que o filósofo foi capaz de estabelecer tem um viés exclusivamente retrospectivo. Ele escreve:

> Olhando para trás, é possível organizar os dados em um padrão que identifica Homero como grande. Mas Hume não apresentou nenhuma base sólida até este ponto que nos permitisse projetar um padrão. Suas regras não são leis no sentido newtoniano que provê o modelo aqui.[79]

Que regras Hume estabeleceu até agora? A rigor, nenhuma. Mas apontou para alguns princípios que são forjados pela linguagem ou por aquela "espécie de senso comum" de que fala o filósofo. Esses princípios acabam adotados como regras gerais. Tomemos, por exemplo, o "princípio da elegância", que é o requisito básico de uma beleza literária, estabelecido logo no segundo parágrafo do ensaio. O que Dabney está dizendo é que, por mais que Hume siga aqui o método experimental de raciocínio nos assuntos estéticos, o "princípio da elegância" não pode ser similar ao "princípio da inércia". No primeiro caso, não se poderia projetar o princípio para o futuro, o que se pode fazer facilmente no segundo caso. No primeiro caso, trata-se apenas de uma convenção linguística ou de um consenso sociocultural, que não serve de referencial (base) para nenhuma outra lei, pois não resiste muito até retornar novamente ao subjetivismo: sempre se poderá afirmar que o que é elegância para mim não é para o meu vizinho. "Elegância", portanto, parece não ser nenhum grande referencial para "propriedade" e "simplicidade", os demais princípios humianos de boa literatura. Já a inércia é um referencial obrigatório para a segunda[80] e a terceira[81] leis de Newton. Ademais, o princípio da inércia jamais regride ao subjetivismo.

Como nota o próprio Dabney Towsend, fixar regras é tudo o que Hume está justamente tentando evitar ao insistir na tese de que elas devem ser recorrentemente extraídas da experiência, o que significa que devem ser continuamente reformadas. Não é difícil entender que o empiricismo dificulta enormemente a fixação de regras "eternas e imutáveis", como eram muitas das leis

---

[79] DT, p. 203.
[80] O princípio fundamental da dinâmica.
[81] A lei da ação e reação.

do gosto propostas pelos contemporâneos[82] do filósofo escocês. Towsend, corretamente, observa ainda que o problema de Hume é encontrar uma maneira de generalizar e estender a experiência do gosto. Para ele, só se verifica o padrão uma vez que ele se dá na experiência. É o que vemos quando olhamos para a comparação entre Ogilby e Milton. Jamais posso dizer: se fizer isso ou aquilo, terei um novo Milton. "O problema é que um padrão deveria, de algum modo, ser projetivo", insiste Towsend.

O que significa um "padrão projetivo"? Certamente é esperado que seja algo muito próximo daquelas "leis do gosto propostas pelos contemporâneos" de Hume. Mas, como já dissemos, não parece ser este o objetivo do nosso filósofo. Um padrão projetivo, ou um padrão capaz de ser projetado para obras ainda não produzidas, só pode surgir, se bem estamos acompanhando o raciocínio de Hume, por obra e graça do gênio.[83]

Quando Hume se vale do método experimental nos assuntos estéticos, ele quer apenas propor a observação da experiência como ponto de partida para extrair dela as regras gerais para a crítica e, se isso fosse possível, também para a arte. Hume naturalmente não ignora o fato de que as leis de Newton, extraídas da natureza em geral, têm consequências muito mais pragmáticas (constituem-se como uma base sólida para o fazer científico) do que podem ter as regras do gosto, extraídas da natureza humana. Ou seja, ainda que esteja investigando os modos pelos quais se constituem os sentimentos comuns dos homens, a fim de verificar se é possível sentirmos a mesma coisa quando somos expostos ao mesmo objeto, Hume em nenhum momento acena com um "manual de instrução" para o fazer artístico. Hume não o diz textualmente, mas não deixa dúvidas quanto a sua posição: no fundo, o único capaz de dar à arte a regra é mesmo o gênio. E como a identificação do gênio é possível? A resposta de Hume é:

> O mesmo Homero que agradava em Atenas e Roma há dois mil anos ainda é admirado em Paris e Londres. Todas as mudanças de clima, governo, religião e língua não conseguiram obscurecer sua glória. Autoridade e preconceito podem dar voga momentânea ao mau poeta ou orador, mas sua reputação jamais será duradoura ou geral. Quando suas composições forem examinadas pela posteridade ou por estrangeiros, o encanto se dissipará e suas faltas aparecerão em

[82] Dabney Towsend cita Pope e Reynolds, mas poder-se-ia citar também o próprio Gerard e Charles Batteux.

[83] Seria o caso de se perguntar mais uma vez o que é o gênio para Hume, mas disso ele jamais trata direta ou explicitamente, não só neste ensaio como em todos os demais da chamada safra estética. Mas não é de todo equivocado supor que, para Hume, assim como também para Kant, o gênio seja ao mesmo tempo uma exceção e uma extensão da natureza.

> suas cores verdadeiras. Um verdadeiro gênio, ao contrário, quanto mais perdura e mais se difunde a sua obra, mais sincera é a admiração que encontra.[84]

Assim, enquanto a fruição comum de uma obra de arte produzida no passado depende apenas da (1) saúde dos órgãos e (2) "das circunstâncias favoráveis" exigidas por "um experimento dessa natureza" (a fruição), a produção de uma nova obra de arte não pode se basear naqueles elementos (forma) contidos em obras do passado e que proporcionaram prazer àqueles que as fruíram (sentiram). Ademais, nada garante que até mesmo a fruição de um mesmo objeto artístico, feito por observadores com seus órgãos em plena saúde, e sob as mesmas condições, não dê origem a julgamentos diferentes.

Se é assim, como então agradar desde a Atenas de ontem a Paris de hoje? O gênio, por certo, é aquele que rompe, primeiro, as barreiras da mesquinharia de seu tempo e, depois, a barreira da posteridade. Não deixa de ser tentador olhar para as obras que conseguem dar esse salto duplo como sendo modelos a serem imitados – ou reproduzidos. Ora, já sabemos que a reprodução do modelo não garante o prazer proporcionado pelo "original". Entretanto, o que Hume parece concluir é que se você examinar criticamente uns cem números de obras de gênio você vai certamente encontrar traços comuns entre elas. Mas esses traços se impõem não porque uma seguiu o modelo da outra, mas porque sobreviveram a uma certa "seleção natural" imposta pela aprovação dos homens. Logo, o gênio não imita.[85] Ele cria. Como? Sendo, segundo Hume, um pouco como o anatomista:

> Um artista estará mais bem qualificado para triunfar em seu empreendimento se possui, além de gosto delicado, e de rápida compreensão, um conhecimento exato da estrutura interna do corpo, das operações do entendimento, do funcionamento das paixões e das diversas espécies de sentimentos que distinguem o vício e a virtude. Por mais árdua que possa parecer esta pesquisa ou investigação interna, ela se torna, em certa medida, indispensável àqueles que quiserem descrever com sucesso as aparências exteriores e patentes da vida dos costumes. O anatomista apresenta aos olhos os objetos mais hediondos e desagradáveis, porém sua ciência é útil ao pintor, quando desenha até mesmo uma Vênus ou uma Helena.[86]

---

[84] Ensaios, p. 178.

[85] Poder-se-ia dizer, como faz Charlles Batteux, em seu livro *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, que o gênio não só imita como deve mesmo imitar a bela natureza. Mas aqui se está falando que ele não imita outra obra.

[86] HUME, David, "Investigação acerca do entendimento humano", in *Os Pensadores* (Berkeley e Hume), São Paulo: Nova Cultural, p. 65.

Por um lado, então, o gênio – ou o artista de um modo geral – deve conhecer muito bem a estrutura, o esqueleto, as dimensões; enfim, todos os aspectos físicos e não necessariamente agradáveis das coisas. Por outro lado, deve conhecer de antemão as formas ou qualidades destinadas a agradar a estrutura original da constituição interna do espírito. A beleza, de acordo com Hume, deve sempre tirar vantagem da exatidão. É como se, para ser artista, antes fosse necessário, além de ser um anatomista, ser também um geômetra.

Hume acredita que a conformidade entre aquelas formas e qualidades e essa constituição interna é tão regular que, quando ela não se verifica na experiência, é porque algo de errado está ocorrendo com a segunda e nunca com as primeiras. Se a regularidade se quebra, a causa é que órgãos responsáveis tanto pelo gosto externo (físico) quanto pelo gosto interno (mental) encontram-se em estado imperfeito. É por isso que um homem com febre não pode pretender que o seu paladar se encontre apto para ser juiz de sabores; também um homem acometido de icterícia não pode se sentir apto a julgar e pronunciar-se sobre as cores. "Para todas as criaturas", escreve Hume, "há um estado de saúde e um estado de enfermidade, e só do primeiro podemos esperar receber um verdadeiro padrão do gosto e do sentimento".[87] Significa que "uma ideia perfeita de beleza" só pode advir da uniformidade das opiniões de homens cujos órgãos internos encontrem-se em perfeita saúde. Entretanto, como já observamos, ainda que os órgãos do gosto de um homem ou de um conjunto de homens estejam em plena saúde, pode acontecer, como acontece, desse homem ou desse conjunto de homens não sentir o prazer que um verso de Homero provocou em outro homem ou noutro conjunto de homens. Hume escreve:

> Uma causa evidente em razão da qual muitos homens não experimentam o devido sentimento de beleza é a falta daquela delicadeza da imaginação que é necessária para se ser sensível àquelas emoções mais sutis. Toda a gente pretende ter esta delicadeza, todos falam dela, e procuram tomá-la como padrão de toda espécie de gosto e sentimento.[88]

Nota-se aqui, neste momento do ensaio, certa ruptura entre o que vinha sendo examinado (os sentimentos comuns) e o que vai passar a ser examinado (os sentimentos delicados). Hume vinha explicando o motivo pelo qual muitos homens sentem a beleza de um Homero; agora, a necessidade de examinar o motivo pelo

[87] Ensaios, p. 178.
[88] Ensaios, p. 178

qual muitos talvez não sejam capazes de senti-la. Em um primeiro momento, somos levados a pensar que basta cultivar a saúde dos órgãos e criar as condições adequadas de fruição de uma determinada obra para experimentar-lhe a beleza. Hume agora vai dizer que a fruição da verdadeira beleza depende ainda de "algo mais", a saber, da delicadeza de imaginação. E, para compreendê-la melhor, Hume anuncia então sua intenção de misturar, neste ensaio, "algumas luzes do entendimento com as impressões do sentimento".[89] Se a falta de delicadeza da imaginação é o que impede muitos homens de apreciarem a beleza que se esconde por detrás das partes mais sutis e finas das composições de gênio, ou mesmo da natureza, é chegado o momento de investigar os princípios que norteiam esse sentimento delicado. Hume diz que tentará dar-lhe uma definição mais acurada, mas que fará isso sem recorrer à fonte excessivamente profunda. Anuncia então que buscará a referida definição valendo-se de uma anedota literária.

Por que evitar fontes excessivamente profundas? Por que recorrer à literatura para lidar com um problema iminentemente filosófico? Certamente, o filósofo, tão preocupado em buscar um padrão de gosto, também está empenhado em testar nesta busca aquilo que Luc Ferry denomina "o criticismo empírico de Hume" [90], que nada mais é do que o desdobramento na estética do método que embasa toda a sua filosofia moral. É o caso então de perguntar: que filosofia é esta?

Esta filosofia, e, por conseguinte, o método do qual ela se vale para tratar das questões do gosto e dos sentimentos, está sumarizada na famosa Seção 1 da *Investigação acerca do entendimento humano*. Lá, Hume nos diz que a filosofia moral, ou a ciência da natureza humana – que é, como sabemos, a expressão que ele sempre utiliza para delimitar o seu projeto filosófico –, pode ser tratada de duas maneiras diferentes, tendo cada uma delas "seu mérito peculiar" e podendo "contribuir para o entretenimento, a instrução e a reforma da humanidade".

---

[89] Embora seja agora anunciada, essa mistura já vinha sendo operada desde o início do texto, notadamente nas passagens em que se comparam autores (a esfera do gosto) a acidentes geográficos (a esfera do entendimento). Devemos aproveitar a ocasião para registrar a forma da escrita no texto original: "... our intention in this essay is to mingle some light of the understanding with the feelings of sentiment..." A velha dificuldade da tradução de *feeling* por sentimento aparece aqui mais uma vez. Adotei aqui, para efeito de citação, a forma de Pedro Pimenta, que traduziu "feeling of sentiments" por "modos de sentir do sentimento". Em outra famosa tradução para o português (Os Pensadores), traduz-se "feeling of sentiments" por "impressões do sentimento".

[90] FERRY, Luc. *Homus aestheticus – A invenção do gosto na era democrática*, Lisboa: Almedina, 2003. Nessa obra, Ferry defende a tese de que a noção de gosto, antes de ser o juiz das artes, é um agente da sociabilidade.

Essas duas classes de filosofia são a *fácil e clara* e a *difícil e abstrusa.*[91] A primeira considera o homem como nascido para a ação: "como influenciado em suas avaliações pelo gosto e pelo sentimento; perseguindo um objeto e evitando outro, segundo o valor que esses objetos parecem possuir de acordo com a luz sob a qual eles próprios se apresentam".[92] Já a segunda, toma o homem "mais como um ser racional que como um ser ativo, e procura formar seu entendimento em vez de melhorar-lhe os costumes".[93] Enquanto a filosofia *fácil e clara* tem como fim inculcar a virtude e a beleza, que são os mais valiosos dos objetos, por serem os únicos capazes de dirigir nossos corações para o amor da probidade e para a apreciação das composições apropriadas, a filosofia *difícil e abstrusa* considera a natureza humana como objeto de especulação e a examina com rigor e profundidade, a fim de encontrar os princípios que regulam nosso entendimento, excitam nossos sentimentos e nos fazem aprovar ou censurar qualquer objeto particular, ação ou conduta. Em suma, enquanto uma conduz sua investigação preocupando-se em falar ao gosto e ao sentimento, a outra perscruta seus objetos, preocupada apenas em atender os ditames da razão.

O filósofo da primeira classe é quase um artista, enquanto o da segunda está mais próximo de ser um plebeu. É fácil compreender o motivo: a filosofia *fácil e clara* tem sempre a preferência da grande maioria dos homens quando comparada à *exata e abstrusa,* porque, além de mais agradável, é imediatamente percebida como mais útil. Ela age como quem inspeciona nossa vida cotidiana, procurando compreender os princípios que nos fazem mover. Mais do que isso, opera para classificar e hierarquizar tais movimentos dentro de uma régua em que só os mais elevados recebem a sua aprovação. Assim, não se satisfaz em apenas descrever nossas ações, mas procura melhorá-la, aproximando-a dos mais altos padrões.

O filósofo difícil e abstruso, por sua vez, opera em um terreno que é impenetrável para a maioria dos homens. Seu objeto de trabalho é invisível aos olhos da maioria dos homens: a órbita dos planetas, a gravidade, as moléculas, a anatomia. E, se os seus objetos são assim tão anódinos à nossa primeira vista, seus princípios não ficam atrás, pois não conseguem exercer qualquer poder sobre nossa conduta e nossos princípios. O tema apropriado dessa filosofia são, no fundo, as

---

91 O termo "abstruso" é sempre utilizado por Hume no sentido de "profundo", "rigoroso", "teórico".
92 HUME, David, "Investigação acerca do entendimento humano", in *Os Pensadores* (Berkeley e Hume), São Paulo: Nova Cultural, p. 63.
93 Idem

especulações metafísicas acerca da natureza e de suas “essências ocultas”. Seu método envolve longas cadeias de raciocínios, visando sempre desvendar a natureza das coisas. Seu objetivo último é sempre chegar à verdade absoluta acerca daquilo que é, supostamente, imutável. Ora, não consta que um “padrão” seja algo parecido com uma verdade absoluta e eterna. A filosofia difícil lida, pois, com objetos infinitamente menos escorregadios do que, por exemplo, o gosto.

O filósofo da primeira estirpe, quando triunfa, adquire uma fama eterna, ou quase eterna. A posteridade, aliás, costuma ser o seu melhor juiz. Seja como for, goza de uma fama sempre mais duradoura do que a dos filósofos abstrusos, cujos feitos têm prazo de validade (a posteridade costuma ser o seu pior juiz).

Essa distinção entre uma filosofia e outra, entre um filósofo e outro, entre um fazer e outro, aponta para as razões pelas quais Hume quer evitar as fontes excessivamente profundas ao tratar do gosto. Diz o nosso filósofo:

> Um filósofo profundo pode facilmente cometer um erro em seus raciocínios sutis, e um erro é necessariamente gerado de um outro, visto que ele o desenvolve até suas consequências e não é dissuadido em adotar uma conclusão de aspecto incomum ou por ser contrária à opinião popular. Mas um filósofo que apenas se propõe representar o sentimento comum da humanidade nas cores mais belas e mais agradáveis, se por acidente cai em erro, recorre novamente ao senso comum e aos sentimentos naturais do espírito e assim volta ao caminho certo e se protege de ilusões perigosas.[94]

Essa seria a razão pela qual, na perspectiva filosófica e temporal de Hume, a fama de Cícero floresce no presente, enquanto a de Aristóteles encontra-se decadente. “Addison, talvez, será lido com prazer quando Locke estiver completamente esquecido”, pontua Hume. Se olharmos para os fatos da nossa perspectiva, não se pode dizer que o filósofo escocês não tenha uma extraordinária dose de razão. Ademais, seguindo no mesmo raciocínio, não é de se estranhar que o ensaio de Hume continue florescendo, talvez em uma proporção muito mais intensa do que, por exemplo, a Estética de Baumgarten, sobre a qual a discussão aparece hoje bem menos intensa. Assim, vão ficando cada vez mais claros os motivos pelos quais Cervantes pode ser mais útil ao filósofo do que outra fonte profunda qualquer.

---

[94] HUME, David, “Investigação acerca do entendimento humano”, in *Os Pensadores* (Berkeley e Hume), São Paulo: Nova Cultural, p. 64.

Entretanto, é preciso lembrar que pouco antes de recusar as fontes excessivamente profundas e apoiar-se em uma fonte fácil, Hume havia declarado a sua intenção em misturar a luz do entendimento (filosofia abstrusa) aos modos de sentir do sentimento (filosofia fácil) para de certo modo garantir, por meio dessa aliança, um meio mais provável de se chegar ao padrão de gosto. É preciso notar que a opção por uma fonte fácil não significa de modo algum que o método experimental que o filósofo vem aplicando na problemática do gosto tenha que excluir totalmente a fonte profunda. Ao contrário, pois se uma filosofia adequada deve combinar o tema, o método e o fim dessas duas classes de filosofia, o método que vai nos levar ao padrão não deve abrir mão dessa combinação.

Aliás, como observa o próprio Hume, é mais factível a filosofia exata e abstrata (difícil e profunda) prestar serviços à filosofia fácil e humana do que o contrário. Esta última, diga-se, sem a primeira, jamais poderia, segundo Hume, alcançar um grau suficiente de exatidão em suas opiniões, preceitos e raciocínios. Para o filósofo,

> As belas-letras não são outra coisa senão pinturas da vida humana em diversas atitudes e situações, que nos infundem diferentes sentimentos de louvor ou de censura, de admiração ou de zombaria, de acordo com as qualidades dos objetos que elas colocam diante de nós.[95]

Desse modo, a escolha da anedota literária está em total conformidade com a filosofia geral de Hume. E isso tem uma razão direta com a busca que está sendo empreendida. Como nota Marcio Suzuki[96], a comparação que Hume costuma fazer entre literatura e filosofia tem um objetivo muito evidente: “assim como o excesso de refinamento provoca um enfraquecimento da força poética”, fontes excessivamente profundas não têm grande poder de convencimento e são, ademais, desagradáveis, ao menos perante o público mais geral. Importa notar que, se por um lado, Hume pretende promover a mistura da luz do entendimento com os modos do sentimento, por outro, quer deixar claro que essas faculdades (o entendimento e os sentidos) não devem mais ser confundidas uma com a outra. O que se pretende deixar claro é o argumento de que o estudo da moral e do gosto não pode ser construído, de acordo com o nosso filósofo, sobre relações eternas e imutáveis, tão invariáveis quanto proposições acerca da quantidade e do número. Hume está aqui sobre forte influência de Francis Hutcheson:

---

[95] HUME, David, “Investigação acerca do entendimento humano”, in *Os Pensadores* (Berkeley e Hume), São Paulo: Nova Cultural, p. 65.
[96] Ensaios, p. 326 (Posfácio)

> Há pouco tempo um filósofo esclareceu-nos, mediante os mais convincentes argumentos, que a moral não é nada quando encarada do ponto de vista abstrato, sendo completamente relativa ao sentimento ou ao gosto de cada ser particular; do mesmo modo que as diferenças entre doce e amargo, quente e frio nascem do sentimento derivado de cada sentido ou de cada órgão. Convém, portanto, classificar as percepções morais, não com as operações do entendimento, mas com os gostos ou sentimentos.[97]

Antes de Hutcheson, os filósofos tinham, segundo Hume, o hábito de supor que o fundamento último de nossos juízos morais e estéticos era a razão. Para Hutcheson, tal fundamentos é, na verdade, o sentimento (*feeling*). Hume, sabemos, não apenas adotou este ponto de vista, como o levou às últimas consequências ao erguer com ele toda a sua ética.

[97] HUME, David, "Investigação acerca do entendimento humano", in *Os Pensadores* (Berkeley e Hume), São Paulo: Nova Cultural, p. 67 (em nota de rodapé).

Capítulo VI

O delicado caso dos provadores de vinho

(Comentário dos § 15 – 17)

Decidido então a oferecer uma definição mais rigorosa do que vem chamando de delicadeza, nosso filósofo escreve:

> É com boa razão, diz Sancho ao cavaleiro narigudo, que pretendo saber julgar de vinhos: esta é uma qualidade hereditária em nossa família. Dois de meus parentes foram certa vez chamados a opinar sobre um barril de vinho supostamente excelente, pois era antigo e de boa safra. Um deles o saboreia, considera e, após madura reflexão, declara que o vinho é bom, não fosse por um ressaibo de couro que percebera nele. O outro, depois de usar as mesmas precauções, também dá veredito favorável ao vinho, com a ressalva de um gosto de ferro que facilmente distinguira ali. Não podemos imaginar o quanto ambos foram ridicularizados por seus juízos. Mas quem riu por último? Esvaziado o barril, encontrou-se no fundo dele uma velha chave de ferro presa a uma correia de couro.[98]

Na sequência da passagem acima, Hume diz que a semelhança entre o gosto corpóreo e o gosto mental nos ensina a aplicar – filosoficamente, supõe-se – essa estória dos provadores de vinho. De fato, o filósofo lança mão desse episódio do *Don Quixote* para extrair conclusões aparentemente óbvias, mas no fundo desconcertantes, acerca da analogia entre a beleza e a deformidade e o doce e o amargo. Afirma Hume:

> Embora seja certo que a beleza e a deformidade, mais do que o doce e o amargo, não sejam qualidades dos objetos, mas pertençam inteiramente aos sentimentos, interno ou externo, é preciso admitir que existam certas qualidades nos objetos, que são produzidas pela natureza para provocar aqueles sentimentos particulares.[99]

O problema, de acordo com Hume, é que tais qualidades existem nos objetos em graus tão ínfimos ou tão misturadas a outras que, para serem sentidas ou percebidas, demandam um “sentir” muito mais apurado do que o “sentir” comum. Demandariam órgãos – aqueles responsáveis pelos cinco sentidos, no caso do gosto externo – tão afiados e exatos a ponto de nada lhes escapar, isto é, a ponto de detectarem cada ínfimo ingrediente de uma dada composição.

---

[98] Ensaios, p. 180.
[99] Ensaios, p. 180

Ora, que sentido é esse capaz de perceber e apontar propriedades que estão, por assim dizer, escondidas ou misturadas[100] às coisas, às composições? Hume é muito claro e direto em nomear e qualificar esse sentido: "a isso chamamos delicadeza de gosto". A qualificação vale tanto para o gosto interno quanto para o gosto externo.

Até aqui, portanto, estamos diante de duas espécies de gosto: o *externo,* que opera no campo físico (o doce e o amargo), e o *interno,* que opera na esfera mental (a beleza e a deformidade). Cada uma dessas espécies se subdivide em comum e delicado. Há, então, um gosto que é capaz de apontar a excelência de um vinho, mas, sem conseguir dar conta de tudo sozinho, não é apurado o suficiente a ponto de poder distinguir todos os ingredientes da bebida. É o que se pode chamar de gosto comum.[101] Há, entretanto, um gosto que é capaz de discernir e separar as propriedades e os ingredientes desse mesmo vinho. É o que é acometido por aquela delicadeza de que fala Hume. O primeiro é comum a todos os homens saudáveis e opera na superfície das coisas. O segundo é atributo de apenas raros homens e opera para além dessa superfície. O gosto delicado, assim, pode confirmar e, sobretudo, justificar o veredicto do gosto comum ou mediano, por assim dizer. Por outro lado, pode contradizer e desqualificar esse veredicto.

Parece ser este justamente o problema apontado pelo episódio do *Don Quixote*. Há, primeiro, a validação do veredicto popular (os provadores declaram "o vinho é bom"[102]), mas logo em seguida vem a ressalva do leve gosto de ferro e do leve gosto de couro. Suponha-se que a excelência daquele vinho ainda não houvesse sido estabelecida por certa amostra demográfica. Como reagiriam as pessoas diante do veredicto dos dois provadores? Ou, então, uma vez atestada a excelência do vinho por aquela amostra demográfica, qual seria afinal a função dos provadores? Para que serviria então essa delicadeza deles? Que tipo de intervenção na realidade ela, a delicadeza deles, seria capaz de promover?

Em um texto dedicado à estética de David Hume, ao refletir sobre esse emblemático episódio cervantino, Blackburn observa:

---

[100] No § 17, Hume diz: "Não são os sabores fortes que põem um bom paladar à prova, mas a mistura de pequenos ingredientes, a cada um dos quais permanecemos sensíveis, apesar de sua pequenez e de sua confusão com os demais" (Ensaios, p. 182)

[101] A expressão "gosto comum" que estou utilizando tem apenas uma intenção didática. Hume jamais a utiliza.

[102] No texto de Cervantes não se afirma que o vinho é ruim nem que é bom, apenas se informa a presença do gosto de ferro e de couro. Hume é quem acrescenta o qualificativo. Faz isso, provavelmente, para estabelecer um ponto de partida comum entre os dois provadores, isto é, para mostrar que ambos estavam com os órgãos aptos para a avaliação do todo.

> Se eles [os provadores] tomassem suas próprias reações como indicativos, eles preveriam que as outras pessoas desgostariam do vinho, mas estariam equivocados porque a maioria das pessoas não sentiria nem o ferro nem o couro. Similarmente, a pessoa que é invulgarmente treinada, ou que tem um repertório maior do que os demais, ou que é abençoada com um bom senso superior, pode ser, portanto, considerado um indivíduo atípico, e no final das contas *desqualificado* por poder ser considerado como uma espécie de grupo focal de uma pessoa só.[103]

Blackburn não deixa de ter certa razão. Entretanto, a analogia de Hume pretende primeira e principalmente confirmar o argumento de que a fixação de regras gerais ou de padrões na composição é semelhante ao feito dos provadores da família de Sancho. Quer dizer, tanto no caso do leve sabor do couro quanto no caso do leve sabor do ferro, os sentimentos estão certos. Ora, então é possível confiar no gosto delicado – tanto o físico quanto o mental – como sendo de fato "uma autoridade" capaz de nos dizer algo definitivo sobre uma determina composição. Uma artimanha eficiente para compreender melhor o ponto a que Hume quer chegar é imaginar o que aconteceria se o barril não tivesse sido esvaziado. Ora, o padrão geral de excelência do vinho seria mantido, mas não teríamos a oportunidade de mostrar uma diferença entre o gosto comum e o gosto delicado. Ou seja, jamais se poderia evocar a superioridade do "bom gosto".

Antes de avançarmos precipitadamente pelo caminho das conclusões e das hipóteses que a anedota suscita, devemos explorar um pouco mais os modos pelos quais a delicadeza de gosto se articula com as noções de gosto externo (*sense*) e as noções de gosto interno (*sentiment*, *feeling*).

Embora Hume opere o tempo todo com a noção de delicadeza de gosto neste texto, tal ideia é mais bem desenvolvida em outro texto, o igualmente profícuo e famoso *Da Delicadeza do Gosto e da Paixão*, curtíssimo ensaio que abre a primeira edição dos *Ensaios Morais e Políticos.*[104]

Lá, a noção de delicadeza de gosto é descrita em contraste com a de delicadeza de paixão. No final das contas, Hume vai propor a primeira como uma espécie de remédio para a segunda. De acordo com o nosso filósofo escocês, algumas pessoas são irremediavelmente acometidas por um fino sentimento que as torna extremamente sensíveis a todos os incidentes da vida. É algo muito próximo

---

[103] Blackburn, p. 102.
[104] Publicado pela primeira vez em 1741; portanto, anterior ao *Do Padrão do gosto,* que vem ao público apenas em 1757.

da expressão “sensibilidade à flor da pele”, expressão que Hume, diga-se, jamais utiliza. É quase uma maldição. Hume nota que um “palato muito delicado pode ser um inconveniente, tanto para o indivíduo quanto para seus amigos, mas gosto delicado para o que é espirituoso ou belo é sempre uma qualidade desejável, pois é fonte de todos os contentamentos mais finos e inocentes de que a natureza humana é suscetível.[105]

A sensibilidade extremada de que fala Hume amplifica qualquer sentimento, de modo que infortúnios e adversidades se transformam em profundos pesares, enquanto pequenas alegrias se convertem em indefectíveis euforias.

Ou seja, pessoas desse caráter têm contentamentos mais vivos e tristezas mais pungentes do que os homens de temperamento frio e sereno. Hume diz que a pessoa dotada de delicadeza de paixão é “possuída” de tal modo pelo sentimento que chega a perder “todo o paladar para as ocorrências comuns da vida, fruição correta das quais forma a parte principal de nossa felicidade”. Parece, portanto, ser tormentoso viver sob a égide dessa delicadeza.

A delicadeza de gosto por sua vez é descrita mais ou menos nos mesmos termos:

> Observa-se em alguns homens uma delicadeza de gosto que é bastante semelhante a essa delicadeza de paixão, e que produz, em relação a todas as variedades de beleza e deformidade, a mesma sensibilidade que esta última em relação a prosperidade e adversidade, gentilezas e ofensas. Se mostras um poema ou quadro a um homem dotado desse talento, a delicadeza de seu sentimento faz que seja sensivelmente tocado por cada uma de suas partes, e o requintado paladar e satisfação por que percebe as magistrais pinceladas não são menores que seu desgosto diante das negligências e dos absurdos.[106]

Tanto a delicadeza de paixão quanto a delicadeza de gosto estão carregadas de semelhanças: ambas nos induzem a sentimentos exagerados, fora da curva. Por outro lado, as implicações, os efeitos e as consequências de cada uma delas para a nossa felicidade diferem notavelmente de acordo com a régua humiana.

> A delicadeza de gosto tem, em suma, o mesmo efeito que a delicadeza de paixão: ela amplia tanto a esfera de nossa felicidade como a de nossa miséria, tornando-nos sensíveis tanto a dores quanto a prazeres que escapam ao resto dos homens.[107]

---

[105] Ensaios, p. 182.
[106] Ensaios, p. 14.
[107] Idem

Por isso, a delicadeza de paixão deve ser "lastimada e, se possível, remediada"[108], enquanto a delicadeza de gosto deve ser cultivada. Hume, portanto, vê uma pretensa vantagem da delicadeza de gosto quando comparada à de paixão. A vantagem reside no fato de uma estar sob nosso controle (a de gosto), enquanto a outra (a de paixão) escapa-nos totalmente. Hume insiste que os bons e os maus incidentes da vida (as paixões) escapam do nosso controle, mas que está em nosso poder decidir sobre os livros que lemos, os amigos que fazemos, os quadros que vemos e os divertimentos nos quais tomamos parte (o gosto).

Essa ação terapêutica da delicadeza de gosto sobre a ação devastadora das paixões extremadas é uma relação difícil de sustentar e pode parecer psicologia de salão.

Seja como for, Hume defende o cultivo do gosto mais elevado e fino "que nos habilita a julgar o caráter dos homens, as composições do gênio e as produções das artes mais nobres". Gosto elevado e fino desempenha, aqui, o papel de um "senso forte" que, apoiado no respeito às ciências e às artes liberais, leva-nos a formar noções mais justas da vida. Desse modo,

> muitas coisas que agradam ou afligem a outros nos aparecerão demasiado frívolas para despertar nossa atenção; e gradualmente perderemos aquela tão incômoda sensibilidade e delicadeza de paixão.[109]

O próprio Hume reconhece ir longe demais quando afirma que um gosto cultivado pelas artes extingue as paixões fortes, tornando-nos indiferentes aos objetos "tão tolamente perseguidos pelo resto dos homens".[110] Mas Hume mantém a ideia de que o gosto delicado nos torna menos brutos, aprimorando a sensibilidade para as paixões calmas.[111]

Hume recorre a Ovídio, segundo o qual o "estudo delicado das artes liberais abranda os costumes e não permite que sejam rudes". O verdadeiro gosto, aquele que é elevado e fino, é aquele que resulta do estudo das belezas proporcionadas pela poesia, pela eloquência, pela música e pela pintura. Em última instância, o gosto delicado é aquele que favorece o amor e a amizade

---

[108] Os românticos certamente lamentariam a tentativa humiana de calar essas paixões delicadas (extremadas), mas Hume, por sua vez, "certamente ficaria horrorizado com os românticos" (Blackburn, p. 96).

[109] Ensaios, p. 14.

[110] A que Hume se refere? O que o resto dos homens persegue tão tolamente? Certamente, àqueles objetos pertencentes à "balbúrdia dos negócios", à esfera da frivolidade, da vulgaridade, da luxuria, das extravagâncias ou até das obsessões.

[111] No Tratado (p. 310), Hume divide as paixões em dois tipos, as *calmas* e as *violentas*. As do primeiro tipo são os sentimentos (sense) do belo e do feio nas ações, composições artísticas e objetos externos. As do segundo tipo se referem ao amor, ao ódio, à alegria, à tristeza, ao orgulho e à humildade.

> porque restringe nossa escolha a poucas pessoas, tornando-nos indiferentes à companhia e à conversa da maior parte dos homens.[112]

Ou seja, para Hume, a conversa da maioria dos homens pode ser desagradável, ao menos àquele de gosto delicado. Essa posição[113], quando considerada a partir da nossa perspectiva contemporânea, pode apontar para caminhos ambíguos: ao mesmo tempo em que se coloca como um agente sociabilizante (favorável ao amor e à amizade), o gosto também se assemelha a um agente desagregante[114]:

> Alguém que assimilou bem o conhecimento, tanto dos livros quanto dos homens, tem pouco contentamento, exceto quando está em companhia de uns poucos amigos seletos.[115]

É notável que esse efeito terapêutico da delicadeza de gosto sobre as paixões delicadas parece ser mais facilmente aplicável no âmbito do gosto interno do que na esfera do gosto externo. E parece que isso ocorre devido ao fato de o gosto interno (mental ou metafórico, como Hume também o nomeia) ser mais passível de princípios do que o gosto externo.

É como se a delicadeza de gosto tivesse um papel ou uma função mais clara nas questões de beleza e deformidade do que nas questões do doce e do amargo. Talvez por isso seja tão difícil enxergar de pronto uma função pragmática para os provadores de vinho do episódio do *Don Quixote*. Entretanto, sustentar essa dificuldade implica por à prova a "grande semelhança entre gosto mental e corpóreo".

Em *O Cético*, nosso filósofo retoma a comparação entre o gosto físico e o gosto mental, desta vez não pelas semelhanças, mas justamente pelas diferenças. Se o que torna o gosto externo semelhante ao gosto interno é a capacidade que eles apresentam de perceberem certas qualidades nos objetos, que são produzidas pela natureza para provocar os sentimentos particulares do doce e do amargo e da

---

112 Ensaios, p. 16.

113 Sobre a noção de cultura popular e classes sociais em David Hume, cf. "David Hume and the Common People", de Harvey Chisick, in *The Science of Man In the Scottish Enlightenment*, Edited by Peter Jones (p. 5-32).

114 O filme *O gosto dos outros* (Le Gôut des autres, França, 2000), de Agnés Jaoui, é uma boa ilustração contemporânea dessa perspectiva em que o gosto assume o papel de um elemento desagregador e excludente ("poucos amigos seletos", "são poucos os qualificados para julgar qualquer obra", "restringir nossas escolhas a poucas pessoas" etc). Trata-se da história de Castella, um industrial francês de meia idade e de gosto rude, que se vê fascinado por sua professora de inglês, Clara, uma atriz que frequenta um grupo de artistas e intelectuais de gosto cultivado. Ele tem dinheiro e não tem gosto; ela e seu grupo têm gosto, mas não têm dinheiro. A trama evolui em tom de quase tragédia. O gosto vai pouco a pouco assumindo um papel avassalador, como agente desagregador.

115 Ensaios, p. 16.

beleza e da deformidade, a diferença entre eles reside, sobretudo, no fato de que a natureza, de acordo com Hume, é menos uniforme nas sensações do corpo do que nos sentimentos da mente:

> Há algo que se aproxima de princípios no gosto mental, e críticos podem argumentar e discutir com mais plausibilidade do que cozinheiros ou perfumistas.[116]

Portanto, parece fazer mais sentido – ou parece valer mais a pena – discutir acerca de uma pintura ou de um poema, buscando um consenso em relação ao seu valor artístico, do que discutir acerca da excelência ou precariedade de uma trufa ou da essência de uma lavanda. É como se os críticos tivessem uma probabilidade infinitamente maior do que os cozinheiros e perfumistas de estabelecerem regras. Ou, em outros termos, as artes são mais factíveis de serem submetidas a regras gerais do que a culinária e a perfumaria.

Na *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant, para quem o gosto é um juízo e não um sentimento, sugere que é mais fácil aceitar a subjetividade total do gosto físico, que não nos impele a procurar para ele uma regra universal. Enquanto, no âmbito das artes (gosto emtnal), eu me esforço para fazer o que é *belo para mim* também *belo para os outros* – ou eu parto do que é supostamente belo para os outros para fazê-lo também belo para mim –, no âmbito da culinária (gosto físico) ou da perfumaria, para ficar na terminologia de Hume, eu tenderia a aceitar a restrição do "belo só para mim", sem maiores problemas, isto é, sem reclamar por uma universalidade. Diz Kant:

> Com respeito ao agradável, cada um resigna-se com o fato de que seu juízo, que ele funda sobre um sentimento privado e mediante o qual ele diz de um objeto que ele lhe apraz, limita-se também simplesmente a sua pessoa. Por isso, ele de bom grado contenta-se com o fato de que se ele diz 'o vinho espumante das canárias é agradável', um outro corrige-lhe a expressão e recorda-lhe que deve dizer 'ele me é agradável'; e assim não somente no gosto da língua, do céu da boca e da garganta, mas também no que possa ser agradável aos olhos e ouvidos de cada um. Pois a um a cor violeta é suave e amena, a outro morta e fenecida. Um ama o som dos instrumentos de sopro, o outro o de instrumentos de corda. Altercar sobre isso, com o objetivo de censurar como incorreto o juízo de outros, que é diverso do nosso, como se fosse logicamente oposto a este, seria tolice; portanto, acerca do agradável vale o princípio *cada um tem o seu próprio gosto* (dos sentidos).[117]

---

[116] Ensaios, p. 130.
[117] Imanuel Kant, *Crítica da Faculdade de Julgar,* São Paulo: Forense, 2007, p. 57.

A que se deve essa aparente vantagem do gosto mental sobre o gosto físico na busca de reconciliar os sentimentos dos homens? Hume parece julgar necessário antes de mais nada impor certos limites a essa suposta vantagem, a essa uniformidade nos sentimentos da mente:

> Podemos, no entanto observar que essa uniformidade no gênero humano não impede que exista considerável diversidade nos sentimentos de beleza e mérito, e que educação, costume, preconceito, capricho e humor frequentemente alterem essa nossa espécie de gosto.[118]

Não se pode convencer um homem acostumado às "baladas" a preferir outro tipo de música mais complexo e refinado. Não há, como já dissemos, argumento possível, além do nosso próprio gosto, para nos auxiliar nessa tentativa. E ainda que tentemos, aos olhos de nosso antagonista, o seu "gosto particular" sempre será um argumento mais convincente e inexorável para refutar aquela nossa tentativa. Em um primeiro momento, Hume nos faz crer, a mim e a meu antagonista, que só pode haver uma saída inteligente para esse impasse: reconhecer que

> beleza e valor são de natureza meramente relativa, e consistem num sentimento agradável, produzido por um objeto numa mente particular, de acordo com a estrutura e constituição peculiares desta.[119]

Se pensarmos bem, essa posição parece contraditória. Ora, se o episódio dos provadores nos serve para admitir que há algo nos objetos talhado pela natureza para produzir sentimentos particulares no observador (gosto mental) ou no provador (gosto externo), esse exemplo da "balada" versus música de maior complexidade parece apontar para o caminho do subjetivismo radical.

Na sequência do texto, Hume chega a dizer que a diversidade de sentimento (sentimento do belo e da deformidade, ou do amargo e do doce) se constitui em uma forma de a natureza demonstrar a sua autoridade, produzindo mudanças drásticas nas paixões e desejos dos homens por meio da modificação da textura interna de suas mentes, sem de modo algum alterar os objetos.

No fundo, essa capacidade ou essa autoridade da natureza em produzir mudanças drásticas nas paixões e nos desejos sem alterar os objetos talvez possa ser lida de um modo que aponta mais para uma reconciliação de sentimentos do que para uma radicalização da subjetividade. Ora, é preciso tentar compreender melhor o que são essas "mudanças nas paixões e nos desejos" causadas pela modificação

---

[118] Ensaios, p. 130
[119] Ensaios, p. 131.

de sua “textura interna”. O que significa para Hume mudar a textura de uma paixão ou de um desejo?

Na operação que nos leva a denominar algo belo ou disforme, doce ou amargo

> a mente não se contenta meramente com inspecionar seus objetos, tal como são em si mesmos, mas também experimenta, como resultado dessa inspeção, um sentimento de deleite ou de insatisfação, de aprovação ou de condenação, e esse sentimento a determina a anexar-lhes o epíteto de belo ou disforme, desejável ou odioso. Ora, é evidente que esse sentimento deve depender da textura ou estrutura particular da mente, que torna possível que tais formas particulares operem de tal maneira particular e produzam uma simpatia ou conformidade entre a mente e seus objetos.[120]

Ou seja, o sentimento está sempre em acordo com a estrutura da mente e dos órgãos internos e nunca em conformidade com o objeto, donde se pode concluir que o mesmo objeto apresentado a diferentes mentes produzirá sentimentos diferentes.

Essas alterações da textura ou da estrutura particular da mente significam que o deleite ou a insatisfação que extrairmos dos objetos pode ser alterado, isto é, o mesmo objeto que hoje nos afeta de modo agradável, amanhã poderá nos afetar de modo desagradável.

Resta saber como se processam tais alterações: o que faz com que mudemos o nosso sentimento diante do mesmo objeto? Sabemos que “educação, costume, preconceito, capricho e humor” (*Ensaios*, § 3, p. 130) são as fontes mais frequentes, responsáveis pela diversidade de sentimentos entre os homens - mas quais são as fontes responsáveis por essas alterações de textura da mente do indivíduo?

A resposta de Hume a essa indagação constitui-se certamente em sua maior contribuição à discussão do problema do gosto, pois, como veremos adiante, a alteração da textura ou da estrutura mental está ligada à ação de outros princípios da natureza humana, notadamente a simpatia. Por hora, cabe insistir um pouco mais na enumeração e na distinção das diversas espécies de gosto de que nos fala Hume no curso do ensaio.

O gosto físico me dá os sabores, os sons, as cores e o cheiro dos objetos da experiência. Não posso conhecer o sabor de um abacaxi sem antes degustá-lo, como diz Hume no *Tratado.*[121] Logo, não posso gostar do abacaxi (aprovar) *a priori*. A condição *sine qua non* para que eu goste do abacaxi (aprove) é obter algum prazer ao saboreá-lo. Esse gosto dá conta dos aspectos gerais do abacaxi, da sua

[120] Ensaios, p. 132.
[121] Tratado, p. 29.

doçura ou amargor. Uma variação desse gosto é o seu modo delicado. Dotado dessa delicadeza, sou capaz de distinguir nuanças no sabor do abacaxi que a grande maioria dos homens não consegue sequer imaginar. Essas nuanças tanto podem aumentar exageradamente o meu prazer ao degustar aquela fruta quanto podem reduzi-lo a quase nada. Similarmente, ouço, cheiro, enxergo cores, melhor e mais intensamente do que os demais homens. É a delicadeza do gosto físico ou externo, como repetimos inúmeras vezes acima.

Com o gosto mental, as coisas se dão aparentemente da mesma forma. Ele me dá a fruição dos livros, da música, da pintura e até da amizade. Igualmente à situação anterior, vou gostar (aprovar) ou não desses objetos se eles me proporcionarem respectivamente prazer ou desprazer. Esse gosto me informa se, em seu todo, a composição é bela ou disforme. Caso este meu gosto mental seja da espécie delicada, terei mais a dizer sobre as composições literárias, musicais, plásticas e até sociais do que a maioria dos homens. Ou seja, terei uma declaração que vai muito além do todo, dos aspectos gerais.

E aqui podemos voltar ao problema da delicadeza de gosto dos provadores de vinho. Qual problema? O problema de sua função. É verdade que o meu paladar delicado pode perceber – ou descobrir – no abacaxi nuanças insuspeitadas em seu sabor geral. Mas é igualmente verdade que o abacaxi é uma fruta (um sabor) já estabelecida. Pela natureza? Não, pelo gosto geral. Descobrir uma nuança nova no sabor do abacaxi não vai alterar o status que essa fruta ocupa na ordem culinária. Provavelmente não, pois nada me garantiria que aquela nuança é uma característica daquele abacaxi em particular ou de todos os abacaxis do mundo.

Troquemos, a título de exagero, o abacaxi por Homero. Como, a partir da minha própria delicadeza de gosto, isto é, como a partir do meu próprio sentimento, eu poderia desestabilizar um padrão de beleza tão estabelecido quanto o da *Ilíada* e o da *Odisseia*? É esse tipo de indagação que, muitas vezes, parece causar a sensação de que a busca por um padrão de gosto é mesmo infrutífera. Afinal, ainda que meu gosto delicado me permita sentir e enxergar como se constitui a beleza de Homero, eu pouco consigo fazer com essa dupla experiência (o sentimento e a compreensão das razões pelas quais o sentimento foi provocado), nem consigo expandi-las para além de mim, nem consigo articulá-las como regra eterna e imutável da arte.

O *gosto físico*, o *gosto físico delicado* (que pertencem à ordem dos sentidos) e o *gosto mental* e *gosto mental delicado* (que pertencem à ordem da crítica e da moral) compõem, a meu ver, a estrutura ou o núcleo central da filosofia humiana do gosto. Mas Hume ainda utiliza diversos qualificativos, adjetivos e predicados para descrever o gosto. Em *Da delicadeza de Gosto e de Paixão*[122], Hume fala em "gosto *cultivado* pelas artes polidas". No mesmo ensaio, adjetiva o gosto utilizando as expressões "elevado" e "fino", ambas usadas ao que parece no mesmo sentido de "delicadeza de gosto".

Em *Da arte de escrever ensaios*, diz que "as belas artes se tornaram totalmente bárbaras, sendo *cultivadas* por homens sem nenhum gosto pela vida e pelos costumes".[123] Há ainda outro tipo, mencionado no *Tratado da Natureza Humana*[124], que é o *gosto correto* ou *errado* "no que diz respeito à moral, retórica ou à beleza".[125] Hume também se refere a um "bom gosto" e a um "gosto verdadeiro".[126] Refere-se ainda ao gosto físico, como externo ou literal. Já o gosto mental é descrito às vezes pelas expressões "interno" e "metafórico".

Este último qualificativo, é bom dizer, era uma palavra comum empregada no século XVIII pelos filósofos que se dedicavam ao problema do gosto. Na abertura de seu *Um Ensaio Sobre o Gosto*, Voltaire assinala:

> O senso externo, com o qual a natureza nos capacitou, e pelo qual nós distinguimos e saboreamos os vários tipos de nutrimentos, que são adaptados ao prazer e à saúde, deu, em todas as línguas, origem à palavra metafórica gosto, pelo qual nós expressamos nossas percepções de beleza, deformidade, ou defeito, nas diversas artes.[127]

Toda essa predicação ou adjetivação que o gosto vai adquirindo nos referidos textos de Hume, aos quais nos referimos acima, não significa, naturalmente, uma preocupação do filósofo em buscar uma definição ou estabelecer um conceito dissociado de sua filosofia moral.

---

[122] Ensaios, p. 15.
[123] Ensaios, p. 222.
[124] Tratado, p. 586, in nota de pé de página.
[125] Ao mencionar este tipo de gosto, na referida nota de rodapé, Hume escreve que vai considerá-lo posteriormente, examinando o que vem a ser gosto correto ou gosto errado na moralidade, na estética e na retórica. Não fica claro o que ele queria dizer com este "posteriormente". Se a sua intenção era retomar o assunto na própria sequência do *Tratado*, ele não o faz. Em toda a sua obra posterior, o tema também não reaparece, não nos termos prometidos. Sabe-se que Hume intencionava escrever pelo menos mais dois livros. Além dos três que compõem o *Tratado,* um deles seria dedicado ao gosto moral e estético e o outro à Política. Contudo, Hume não só abandonou esse projeto como também renegou o próprio *Tratado.*
[126] Ensaios, p. 185.
[127] AG Voltaire, p. 209.

Está claro que Hume não pensa o gosto como uma faculdade da mente[128], ao contrário, por exemplo, de Burke, que define o gosto como uma "faculdade delicada e etérea".[129] Hume o descreve mais como um senso, um senso que aprova ou desaprova os objetos da experiência, não pelo entendimento, mas pelo sentimento.

Portanto, o gosto em Hume não deixa de ser uma espécie de sentimento ou um sentimento propriamente dito. Ora, se é o gosto o que nos dá o sentimento da beleza (e esta é mais sentida do que percebida), logo o gosto é mesmo um sentimento. E, como tal, existe em "diferentes gradações", isto é, pode ser normal, delicado, rude, refinado, elevado.

A garantia de que o gosto é de fato um sentimento – e, portanto, encontra-se circunscrito à esfera da experiência subjetiva – ajuda a afastar a hipótese de haver um "senso estético" deduzível do criticismo de Hume. Ademais, a hipótese parece ser mesmo incompatível com o "método experimental", pois, como observa Peter Kivy, "o senso moral e o senso estético são bagagens extra filosóficas".[130]

Hume nunca nos autoriza a dizer que o belo possa ser "farejado" por um senso qualquer. Para o nosso filósofo, o belo precisa necessariamente ser "sentido". E como esse "sentir" é validado? Ora, pelo seu efeito, isto é, pelo prazer que suscita. Assim, a "estética" de Hume não pode jamais se distanciar do sentimento. Logo, falar em um "senso estético" é ir além do necessário, nível em que o bom filósofo moral não precisa ir jamais, sob pena de se ver obrigado a se aproximar de causas últimas[131], enredando-se fatalmente em especulações obscuras. De acordo com Kivy, "dizer que temos um senso moral ou um senso estético, é apenas um modo elíptico de dizer que temos sentimentos (*feelings*) morais e estéticos".[132]

Definitivamente, o gosto é mesmo um farol da vida (faz-nos perseguir um objeto e evitar outro), mas está longe de vir a ser uma espécie de "sétimo sentido". Se for simplesmente "gosto", ele nos dará uma ideia geral da obra, capacitando-nos a julgar a sua qualidade, em seu todo. Mas somente se for um "gosto delicado" é

---

128 Há, entretanto, uma passagem em *Do Padrão do Gosto* (§ 22, p. 185) em que Hume se refere ao gosto como uma faculdade: "... a razão, se não é parte essencial do gosto, é ao menos requisitada para as operações desta última faculdade".

129 Burke, p. 11

130 KIVY, Peter. *Hume's Standard of Taste: breaking the circle* (British Jounal of Aesthetics, 1967).

131 "Não há nada tão necessário, para um verdadeiro filósofo, como a moderação do desejo excessivo de procurar causas; ele deve sentir-se satisfeito ao fundamentar uma determinada doutrina em um número suficiente de experimento, se perceber que um exame mais prolongado o levaria a especulações obscuras e incertas" - Tratado, p. 37.

132 KIVY, Peter. *Hume's Standard of Taste: breaking the circle* (British Jounal of Aesthetics, 1967).

que então teremos, além da ideia do todo, um “conhecimento”, que decorre de uma impressão de cada uma das partes da obra em questão. O gosto delicado é, portanto, mais do que um simples farol. É, sobretudo, um refinado dissector, que nos dá a capacidade de fazer a avaliação qualitativa do todo.

Capítulo VII

Da confluência de qualificações [do crítico] nasce o padrão

(Comentário dos § 18 – 22)

Apresentada a definição acurada da delicadeza, estando concluído que ela é responsável pelos "modelos e princípios estabelecidos pelo consentimento e experiência uniforme das épocas e nações", Hume vai agora investigar se esse talento tão extraordinário, que faz de fato a diferença de uma pessoa para a outra, pode de algum modo ser reforçado ou aperfeiçoado. A investigação nos levará a uma resposta positiva e o nosso filósofo vai eleger a *prática* como o meio para se chegar a esse aperfeiçoamento:

> Quando qualquer gênero de objeto é apresentado pela primeira vez ao olho ou à imaginação, o sentimento que deles resulta é obscuro e confuso, e a mente é em grande medida incapaz de se pronunciar sobre seus méritos ou defeitos.[133]

Não é difícil compreender o que Hume está dizendo. Quantas vezes saímos de uma galeria de arte, de um vernissage, de um museu ou mesmo de um cinema ou teatro com a sensação de que, se quisermos de fato capturar o que dizia aquela tela, aquele filme ou aquela peça, será necessário regressar e vê-la novamente por alguns minutos ou mesmo horas? O gosto não consegue de imediato capturar as diversas excelências da composição. Também não consegue verificar num primeiro momento o caráter e a procedência dessas excelências. Como dissemos, o gosto chega, no máximo, numa impressão inicial, a um julgamento sobre o todo. Ainda assim, na ótica de Hume, esse julgamento geral e inicial é cheio de hesitação e reservas. Quando, porém, essa mesma pessoa aprecia por mais vezes um objeto, seu julgamento sobre o todo deixa de ser hesitante.

Ou seja, o treino (*prática*) vai conferindo ao observador a condição de experimentar, diante de objetos de arte, sentimentos cada vez mais claros e distintos[134] e, consequentemente, juízos cada vez mais certeiros, ou melhor, cada vez mais convincentes. A prática vale tanto para o artista quanto para o observador. Ao esculpir diuturnamente, o escultor treina (pratica) tanto a sua técnica quanto a sua expressão. O observador, por sua vez, de tanto experimentar a escultura (ver,

---

[133] Ensaios, p. 182.

[134] Impossível não nos reportarmos à noção de ideias claras e distintas de Descartes.

tocar etc.), adquire “jeito e destreza” para julgá-la, assim como o artista adquire “jeito e destreza” para produzi-la.

Para justificar a *prática* como um dos requisitos para se chegar ao padrão, Hume vai insistir na precariedade do primeiro contato que estabelecemos com qualquer tipo de obra artística. Segundo ele, trata-se de uma ocasião em que mal se consegue distinguir os “verdadeiros traços do estilo”, engolindo-se imperfeições e defeitos, pois as partes da obra sempre se apresentam de forma nebulosa à imaginação. Há ainda outro perigo, este talvez até mais grave: “uma espécie de beleza que, sendo floreada e superficial, agrada de início, mas tão logo se constata ser incompatível com uma justa expressão, quer da razão, quer da paixão, torna-se insossa para o gosto e é então rejeitada com desdém, ou ao menos estimada num valor muito mais baixo”.[135] Assim, essa beleza, agindo como uma impostora, aproveita a precariedade do primeiro contato para se instalar em nosso espírito.

Para que a prática possa ser exercida em sua plenitude, o observador tem que necessariamente formar “*comparações* entre as muitas espécies e graus de excelência e a estimar a proporção entre elas”.[136] Note-se que Hume, lá trás, já havia evocado a comparação (*comparison*), mas em outro contexto. Naquela ocasião, a comparação fora evocada como uma prerrogativa elementar do método experimental, que está sendo aplicado no ensaio. Lá, pretendia-se relacionar objetos da esfera da subjetividade (autores, tais como Ogilby e Milton) a objetos da esfera do mundo físico (acidentes geográficos, tais como o Tenerife). Aqui, a comparação não deixa de ter o mesmo fundamento metodológico, mas os comparáveis agora devem ser todos da esfera subjetiva, isto é, o objetivo é comparar beleza com beleza, deformidade com deformidade.

A comparação, portanto, tem o poder de melhorar as nossas observações e avaliações das obras de arte, deixando-nos aptos a estabelecer “ordens de beleza”. Primeiro, estabelecemos as categorias tais como “inferior”, “superior”, “feia”, “bonita”, “vulgar”, “nobre”, “superficial”, “profunda”. Segundo, devemos emprestar o grau certo a cada uma dessas categorias quando as relacionamos com este ou aquele objeto. Para determinar este grau certo, é necessária uma medida (um ponto de referência),

---

[135] Ensaios, p. 183. Essa descrição que Hume faz da “beleza floreada” e “superficial” lembra o conceito da arte *kitsch*, categoria que só é estabelecida a partir do século XIX.
[136] Ensaios, p. 183.

que é sempre outra obra. Entretanto, o grau do elogio ou da censura nunca se desprende do sentimento.

Hume escreve:

> Uma beleza muito inferior provoca dor numa pessoa versada na maior excelência do gênero, e por essa razão é declarada uma deformidade, assim como naturalmente supomos que o objeto mais bem acabado que conhecemos atingiu o pináculo de perfeição, e que merece o maior aplauso. Só alguém acostumado a ver, examinar e ponderar muitas realizações admiradas em diferentes épocas e nações pode classificar os méritos de uma obra apresentada a seu olhar e lhe conferir o devido lugar entre as produções de gênio.[137]

Fica muito claro, portanto, que tipo de observador está apto para emitir os julgamentos que podemos confiar.

É preciso notar que o ponto de partida é sempre o sentimento. Suponha-se que uma determinada obra tenha me causado um determinado prazer em um primeiro contato. Recorro, então, à *prática* e à *comparação.* Descubro que esse prazer é ínfimo, quando comparado ao prazer que sinto com outra obra do mesmo gênero (e, talvez, até do mesmo autor). Ora, eu então vou escolher uma daquelas categorias e usá-la no grau certo. Por exemplo: à primeira vou atribuir o epíteto de “bonita”; à segunda, o de “belíssima”. Ou então, se preferindo operar com extremos, poderei dar à primeira a ordem de “beleza inferior” e à segunda a ordem de “beleza superior”.

Para que alguém possa de fato ser exímio na tarefa de comparar, é condição *sine qua non* “estar livre de todo *preconceito*, sem permitir que nada mais entre em consideração, além do objeto mesmo submetido a seu exame”. Ou seja, é preciso não ser de modo algum aquele bárbaro que vê na variedade uma espécie de inferioridade. Aqui se discute, no fundo, a necessidade da mais absoluta isenção, a fim de que as comparações possam ser de fato levadas a cabo. A ideia é bastante simples do ponto de vista de seu entendimento, mas, proporcionalmente, complexa em sua aplicação. Estar livre de todo e qualquer preconceito (*prejudice*) significa sair da condição de “homem em particular” e colocar-se na condição de “homem em geral”; abandonar a sua “posição natural” no mundo e colocar-se em uma “nova perspectiva”; é abrir mão das “preferências subjetivas” em favor de um “perscrutar objetivo”; é colocar-se em uma “posição de compreensão” em vez de assumir uma

[137] Ensaios, p. 183-184.

“posição de sentenciador”; é, por fim, usar o “bom senso” em vez do “dogmatismo” ou de “sentimentos corruptos”.

Ora, todos esses posicionamentos requeridos para nos deixar livres dos preconceitos podem parecer antinaturais ou, no mínimo, podem representar certa violência contra a nossa imaginação. A violência pode consistir, talvez, no fato de termos que abrir mão do nosso próprio ponto de vista para adotarmos outro ponto de vista, um ponto de vista diferente, a saber, o ponto de vista do autor, ou o de uma época, ou mesmo o ponto de vista de uma cultura que não é a nossa.

Adotar um ponto de vista que não é o nosso. Colocar-nos na posição de “homem em geral”. O que vem a ser isso, afinal? De acordo com Hume, considerar-se a si mesmo como homem em geral demanda “esquecer, se possível, minha existência individual e minhas circunstâncias peculiares”. Mas não é apenas essa árdua tarefa que o observador não preconceituoso tem pela frente: ele também precisa reconstruir todo o percurso dos raciocínios, cálculos e proposições que deram origem à obra.

Fazer isso vai demandar-lhe o exercício da empatia, que de modo algum pode ser confundida com a noção de simpatia, que vai nos ocupar mais à frente. Hume não chega a usar a expressão “empatia”, mas é a ela que devemos nos referir para nomearmos e compreendermos essa reconstrução que é demandada do observador. Nesta altura do texto, Hume já assumiu nominalmente a figura do crítico como sendo o destinatário dessas condições fundamentais do bem julgar uma obra de arte. Seja como for, nosso filósofo diz que muitas obras – o discurso de um orador, por exemplo – são produzidas levando-se em conta as idiossincrasias e os preconceitos da audiência para a qual ela é destinada. Ou seja, o artista, ao produzir uma obra, pode incorporar nela alguns aspectos que vão fazê-la cair mais facilmente nas graças daquela audiência.

Sendo assim, o observador de uma época ou país diferente, que venha a estudar esse discurso, deve ter todas essas circunstâncias em vista, colocando-se na mesma situação da audiência, recriando toda a atmosfera original, para que possa então formar um juízo verdadeiro da obra. Parece um salto mortal metodológico, mas Hume quer apenas apontar para a necessidade de o observador considerar, no julgamento da obra, não apenas o gosto de seu criador, mas também o gosto daqueles para quem a obra se destinava. São três, então, os gostos em questão: o do observador, o do criador e o da audiência. O bom observador tem que

lidar com esses gostos alheios, recorrendo à razão, uma vez que só tem acesso direto, via sentimento, ao seu próprio gosto. Hume elenca ainda aspectos mais prosaicos na composição do observador destituído de preconceitos. Por exemplo, afirma que ao julgar obras de amigos (ou de qualquer pessoa com a qual se tem uma relação de subordinação) a amizade deve ser posta de lado. Isso evitaria a perversão do sentimento da beleza em questão, não desviando o observador do "padrão verdadeiro".

É notável, nesta altura do ensaio, observar a tentativa de Hume de fazer com que a razão assuma um papel cada vez mais relevante na busca que vem sendo empreendida. Outra vez, nosso filósofo vai comparar a esfera do entendimento com a esfera da moral. Afirma que do mesmo modo que o preconceito é nocivo para o "juízo sadio e perverte todas as operações das faculdades intelectuais" ligadas ao entendimento, ele não é menos contrário e nocivo ao bom gosto, uma vez que age para corromper o nosso sentimento de beleza. Ora, Hume está aqui mais uma vez demarcando o território, tanto de sua epistemologia quanto de sua moral. Afinal, o preconceito de que se fala aqui não é outra coisa senão qualquer conclusão a qual se chega por vias *a priori,* isto é, sem passar pelo escopo da experiência. A filosofia de Hume está sempre disposta a se posicionar como aquela que nada pode acrescentar à experiência, mas que é unicamente dela que pode retirar o que quer que seja. Porém, pense-se, seja na esfera do entendimento, seja na esfera da moral, o preconceito parece estar sempre à espreita. Como então evitar a sua ação predatória e corruptiva?

Em ambos os casos, isto é, no caso do entendimento e do gosto, cabe ao bom *senso (good sense)* restringir a influência do preconceito. Bom senso aqui, não há dúvida, deve ser tomado literalmente por razão que "se não é parte essencial do gosto" é ao menos "parte requisitada" para as suas operações. Ora, Hume vai notar que cada uma das artes – e aqui ele está se referindo às artes finas – apresenta um "certo fim ou propósito". Escreve ele:

> O objetivo da eloquência é persuadir, o da história é instruir, o da poesia é agradar por meio das paixões e da imaginação.[138]

Para alcançar esses fins, é de se supor que o artista deva fazer uso de certos cálculos, buscando, principalmente, conferir consistência e uniformidade às partes envolvidas na composição. Pensemos, por exemplo, em um poema. Os versos, as

[138] Ensaios, p. 185.

sílabas, as pausas, as rimas, a linguagem: são suas partes. É óbvio que o resultado de um poema depende de relações consistentes entre essas partes. No fundo, como diz Hume, toda composição artística não passa de uma cadeia de proposição e raciocínios, "nem sempre, é verdade, os mais justos e exatos, embora, ainda assim, plausíveis e atraentes, conquanto disfarçados pelo colorido da imaginação".[139] É mais fácil conceber essa cadeia em algumas artes do que em outras. Por exemplo, o autor de uma tragédia deve fazer seus personagens raciocinarem e agirem, mas já não é tão óbvio assim que um pincel deslize sobre a tela impulsionado pelas proposições. O homem de gosto fino é, portanto, em grande medida, também um homem de bom senso, seja no papel do observador (*beholder*), seja no papel do artista (*beauty*).

Esse modo de pensar o objeto de arte como partes que se ordenam e se estruturam com uniformidade e perfeição corrobora a crítica de que o pensamento estético de Hume não consegue se desvincular do ideal de beleza do classicismo greco-romano, que se fundava justamente nas noções de simetria, proporção e de harmonia. O próprio epíteto "deformidade", que teria sido adotado por Hume de forma pouco crítica para expressar o reverso da beleza, seria mais um indício desse vínculo classicizante. É verdade que o termo "deformidade" denuncia de fato a ausência de forma e a presença de imperfeição. É Edmund Burke quem vai dizer que o oposto exato da beleza não é a "desproporção, nem a deformidade, mas a feiura".[140]

Entretanto, é preciso lembrar que no século XVIII o termo "feiura" (*ugliness*, na expressão de Burke) estava longe de ser uma categoria estética. Este só passaria a ser pensado de modo independente, isto é, não em oposição ao belo, mas como uma qualificação autônoma, se é que isso de fato é possível, no século XX.[141] A expressão, que se consolidou na Europa entre os anos 1150 e 1450, tem procedência nórdica e significa sempre aquilo que é desagradável à vista. Um eventual uso dessa expressão por parte de Hume não alteraria em nada as suas indagações filosóficas acerca da beleza. Ambas as palavras, deformidade e feio, trazem em si mesmas, no fundo, a "essência" daquilo que se quer expressar, a

---

[139] Idem
[140] Burke, p. 95.
[141] Sobre o feio como categoria estética, cf. p. 99 de *A questão do fim da Arte em Hegel*, de Marco Aurélio Werle, passagem em que o autor se refere à obra *Estética do Feio* (Aesthetik des Hässlichen), de Karl Rosenkranz. A obra referida é de 1855 e seu autor foi biógrafo de Hegel.

saber, o poder que um objeto ou ação tem para causar desprazer, exceto quando os órgãos dos sentidos do observador se encontram em estado defectivo.

Capítulo VIII

Quebrando a circularidade?

(Comentário dos § 23 – 27)

Um dos pontos mais nervosos, polêmicos e decisivos do ensaio é, sem dúvida, a descrição da figura do verdadeiro juiz das artes finas, o crítico. É nervoso porque Hume estabelece uma diferenciação radical – a qual ele reputa natural[142] – entre a "generalidade dos homens" e "um caráter raro" da espécie. É polêmico porque é justamente essa distinção que vai render o epíteto de elitista a David Hume.[143] E é decisivo porque é daqui que se espera que vai nascer "o verdadeiro padrão de gosto e beleza". Sendo este ponto decisivo, ele mesmo é polêmico: ficam estabelecidos, afinal, dois padrões de gosto: se um é verdadeiro, deve haver outro que é falso.

Hume começa observando que os princípios gerais[144] do gosto são praticamente universais, isto é, são os mesmos para todos os homens, ao passo que aquele conjunto de cinco requisitos que vem descrevendo para caracterizar o observador perfeito (o crítico) é distribuído com parcimônia entre os homens. Melhor dizendo, "são poucos os qualificados para julgar qualquer obra de arte ou estabelecer o próprio sentimento como padrão de beleza".[145] Por que tão poucos?

> Os órgãos da sensação interna raramente são tão perfeitos para permitir pleno desempenho dos princípios gerais e para produzir um sentimento correspondente a esses princípios. Ou carregam o fardo de algum defeito, ou estão viciados por algum desarranjo e, desta maneira, despertam um sentimento que pode ser declarado errôneo.[146]

Portanto, se os órgãos da sensação raramente são perfeitos, a maioria dos homens não está apta para sentir e muito menos para julgar apropriadamente a

---

[142] De fato, pelo texto, não se pode afirmar que os qualificativos que levam uma pessoa a se tonar um crítico perfeito não surgem do meio social, embora a educação possa contribuir para o seu desenvolvimento. Hume deixa subentendido que o "caráter raro" ao qual ele se refere é o resultado de um fenômeno natural. Embora não o diga expressamente, não exclui a hipótese da hereditariedade, que é claramente aventada no episódio do Quixote.

[143] Em seu *How to read Hume*, Simon Blackburn observa: "Cada uma das qualidades da lista de virtudes [do crítico] de Hume parecem pertencer a um refinamento retórico, como se ele [Hume] estivesse ingenuamente se colocando na área de mira de democratas como Rousseau e Bordieu". p. 100

[144] Nunca é tarde para registrar que Hume, no curso do ensaio, abusa de expressões como "preceitos gerais" (*general precepts*), "regras gerais" (*general rules*), "princípios gerais" (*general principles*). Por isso, há uma dificuldade notória na distinção exata entre esses usos. Via de regra, "preceitos gerais" querem significar um conjunto de virtudes éticas. Por "regras gerais" normalmente se entende os qualificativos elementares de uma obra de arte. Já os "princípios gerais" do gosto se referem por certo à boa saúde dos sentidos externos e internos (*sound state*) e às condições adequadas para a fruição desinteressada do objeto de arte. Os requisitos do crítico, por sua vez, são cinco: a *delicadeza*, a *prática*, o poder de *comparação*, o ser livre de *preconceito* e o *bom senso*.

[145] Ensaios, p. 186.

[146] Idem

beleza, pois o que ela sente é errado (*erroneous*) - ou, na melhor das hipóteses, incompleto. É por isso, então, que o verdadeiro padrão do gosto (*true standart of taste*) é colocado nas mãos daqueles poucos qualificados. Ao falar em um "verdadeiro padrão de gosto", Hume precisa admitir a existência de dois padrões.

O primeiro já ficou patente na descrição daquela espécie de senso comum, que age no sentido de restringir a igualdade da beleza – igualdade no sentido de que a minha e a sua se equivalem – e acaba por estabelecer que, entre um Ogilby e um Milton, melhor é este último. A experiência mostra que, a despeito da variedade de gostos, alguns objetos de arte (ou pretensa arte) conquistam a unanimidade. Esta unanimidade pode ser de dois tipos: (a) passageira, isto é, apenas um modismo localizado e temporal; ou (b) duradoura, atravessando épocas e nações, isto é, passando pelo teste da posteridade. Cabe perguntar: um ou outro tipo para se estabelecer precisa obrigatoriamente da sanção do crítico? Não, se considerarmos que estamos falando aqui daquilo que, de um modo geral, agrada aos sentidos. Uma balada simplória pode atravessar séculos e nações a fio falando à mente e aos corações[147] dos homens sem necessariamente contar com a aprovação dos *connoisseurs*. Ou seja, o padrão aqui é resultado mais de uma convenção social ou psicológica do que de qualquer outra coisa, uma manifestação que nos tempos atuais poder-se-ia facilmente chamar de "gosto médio" - gosto do leitor médio, para ficarmos apenas em uma das artes. Esse padrão parece resultar de uma espécie de seleção natural. Embora seu ponto de partida seja o sentimento (o sentimento de prazer), não se trata de padrão subjetivo, pois ele, como já dissemos, resulta mais de um consenso social (espécie de intersubjetividade) do que de qualquer outra coisa. Também não pode ser subjetivo, pois não resulta de princípios *a priori* nem daquelas regras gerais ditadas pela experiência.

Já o outro padrão, aquele que Hume diz ser o verdadeiro, decorre de uma espécie de imposição. Não se trata de uma imposição da razão, porque primeiro ele surge na esfera do sentimento e só então recebe a ajuda da razão para se estabelecer. Notemos: o primeiro qualificativo, seja do crítico, seja do gênio, é a delicadeza de gosto. É no sentimento delicado que tudo começa. Ele é o Big Bang do verdadeiro padrão. Pelas mesmas razões, este não é puramente subjetivo nem

[147] O uso descompromissado dessa expressão aqui não deixa de apresentar alguma impropriedade, pois poderíamos pensar a especificidade dos órgãos em Hume da seguinte forma: arte é relacionada aos sentidos (*senses*), a ciência ao entendimento (*understanding*) e a moral, esta sim, ao coração (*heart*).

objetivo. Tudo se passa como no outro tipo de padrão, mas em uma escala muito menor e em um nível de exigência estética muito maior. Aqui também se poderia dizer que a perspectiva é a mesma tanto para o juiz do gosto (o verdadeiro crítico) quanto para o artista (o gênio).

Ora, é possível concluir que Hume chegou finalmente ao que vinha tentando realizar com este ensaio: fixar um padrão de gosto. Este é o que vem de um consenso formado pelos verdadeiros críticos, estes raros representantes da espécie. Mas Hume vai se perguntar onde encontrar estes verdadeiros críticos:

> Por que marcas devem ser identificados? Como distingui-los de impostores?.[148]

Antes mesmo de experimentar uma resposta, nosso filósofo vai registrar que as perguntas são mesmo embaraçosas; lançam-nos de volta à incerteza "da qual tentamos nos livrar no curso deste ensaio". Qual incerteza? A do relativismo. Ora, afinal, tudo parece sempre retornar às bases subjetivas. Tomem-se, agora, todos os qualificativos do verdadeiro crítico: delicadeza, prática, comparação, preconceito, bom senso. É a velha circularidade de sempre: o que é capacidade comparativa para uns pode não ser para outros; o que é bom senso para Hume pode não ser para Kant; o que é boa prática na contemplação do objeto de arte para mim pode não ser para você - e assim por diante. Ou seja, é tema de dúvida e de disputa saber o que é uma pessoa de imaginação delicada, livre de preconceito etc. Mais uma vez nos vemos espreitados pelo espectro do relativismo.

Hume, porém, vai sustentar que essa é uma questão de fato e não de sentimento, ou seja, os homens reconhecem que a disputa existe e devem submeter sua possível resolução às investigações do entendimento, mas sem dúvida concordam que todos aqueles qualificativos do bom juiz são em si mesmos inegavelmente valorosos e estimáveis. Hume pensa que quando essas disputas e controvérsias surgem tudo que os homens podem fazer é produzir os melhores argumentos de que são capazes, reconhecendo a existência, "em alguma parte, de um padrão verdadeiro e decisivo". Mas como ter como âncora um padrão verdadeiro e decisivo se é justamente esta a âncora que o verdadeiro crítico deve estabelecer? Afinal, é o crítico que estabelece o padrão ou é o padrão que estabelece o crítico? Antes de lidarmos com essa que é a mais famosa e discutida *circularidade* do ensaio, notemos que Hume julga suficiente para o seu propósito a demonstração de

[148] Ensaios, p. 186.

que “o gosto de todos os indivíduos não se encontra em pé de igualdade, e que em geral alguns homens, por mais difícil que seja apontá-los em particular, serão reconhecidos pelo sentimento universal como tendo preferência sobre outros” [149]

Contudo, Hume vai relativizar essa dificuldade em apontar o verdadeiro crítico em particular. Recorre outra vez ao mesmo expediente que utilizou no início do ensaio, na ocasião em que comparou gosto e ciência (ver pág. 28), Cícero e Aristóteles (ver pág. 57). Agora, ele escreve:

> Na realidade, porém, a dificuldade de encontrar o padrão do gosto em indivíduos particulares não é tão grande quanto se imagina. Ainda que na especulação possamos admitir prontamente um certo critério para a ciência, mas negá-lo para o sentimento, constata-se que a matéria é, na prática, muito mais difícil de estabelecer naquele caso que neste.[150]

Ou seja, mais uma vez, Hume está nos forçando a olhar para a experiência e enxergar nela o óbvio: que os objetos do gosto são infinitamente mais suscetíveis a padrões do que os objetos da ciência, que de resto podem sempre contar com critérios objetivos. Teorias e sistemas perdem a validade com muito mais regularidade e frequência do que discursos, poemas e pinturas. Estes últimos, portanto, estão muito mais próximos de um “para sempre” do que os primeiros. Se lá trás Hume já havia sido bastante discutível ao dar os exemplos de Cícero e Aristóteles, afirmando que o primeiro estava mais apto a passar no teste da posteridade do que Aristóteles, agora vai lançar mão de exemplos não menos contestáveis. Diz que “Platão, Aristóteles, Epicuro e Descartes se sucederam uns aos outros” para exemplificar a precariedade das afirmações científicas e filosóficas. E vai citar Terêncio e Vergílio[151] como produtores de “um império universal e incontestável sobre a mente dos homens”. Volta também a Cícero para dizer que sua oratória é um exemplo de verdadeiro padrão de gosto, enquanto sua filosofia abstrata não pode mais ser levada a sério. Todos esses exemplos são realmente discutíveis porque essa ideia de que os filósofos são superáveis não é mais compatível com os tempos atuais, se é que já não era no século XVIII. Afinal, o platonismo, o aristotelismo e o cartesianismo não seriam, de certo modo, padrões que subjazem quando se olha para a História da Filosofia? Seja como for, a despeito dos exemplos, o raciocínio de Hume é esclarecedor, além de ser totalmente

[149] Ensaios, p. 187.
[150] Ensaios, p. 187.
[151] Mais uma vez Hume utiliza exemplos do período Clássico.

coerente com a sua tese de que é mais difícil estabelecer um padrão em ciência do que em estética. De fato, não é difícil constatar que as nações erram menos na "celebração do filósofo" que admiram do que na afeição por um autor épico ou "trágico de sua predileção".

Mas como distinguir os verdadeiros críticos dos impostores?

> Embora homens de gosto delicado sejam raros, é fácil distingui-los em sociedade pela sanidade de seu entendimento e pela superioridade de suas faculdades sobre o resto dos homens. A ascendência que adquirem faz prevalecer e predominar em geral aquela viva aprovação com que recebem toda a produção de gênio.[152]

Assim, os homens de verdadeiro gosto são os primeiros a identificarem as obras dos verdadeiros gênios. Mas sua tarefa não deve parar por aí. Como boa parte dos homens, "entregues a si mesmos, não tem mais que uma percepção pálida e duvidosa do belo", mas são "capazes de apreciar qualquer fino toque que lhes for apontado", cabe ao crítico converter esses homens à admiração de um verdadeiro poeta ou orador, levando-os a experimentar o "justo sentimento" do belo.

O problema é que, na tentativa de estabelecer o verdadeiro padrão de gosto por meio do verdadeiro juiz das artes finas, Hume acaba por enfrentar uma circularidade difícil de ser quebrada.

Em primeiro lugar, tentemos colocar com mais clareza qual é de fato a circularidade referida.

Em um famoso e brilhante artigo sobre a questão, escrito em 1967, Peter Kivy escreve:

> Diz-se com frequência que Hume se vê envolvido aqui [na distinção do verdadeiro crítico] em um círculo vicioso a medida que a arte verdadeira é definida em termos do verdadeiro crítico e o verdadeiro crítico em termos da verdadeira arte. E de fato é muito fácil gerar essa tal definição circular simplesmente perguntando-nos como se determina se um indivíduo possui ou não possui os cinco qualificativos do verdadeiro crítico enumerados acima. Se a resposta for conhecemos um verdadeiro crítico possuidor desses qualificativos porque ele aprova a verdadeira arte, então certamente cairemos em um circulo, a saber: (1) verdadeiras obras de arte são obras de arte aprovadas por verdadeiros críticos; (2) verdadeiros críticos são críticos que possuem cinco pré-requisitos; e (3) os críticos que possuem esses cinco pré-requisitos são críticos que aprovam as verdadeiras obras de arte.[153]

---

[152] Ensaios, p. 188.
[153] KIVY, p. 60

Kivy afirma, diga-se, com total propriedade, que esse esquema apenas em parte corresponde ao que Hume de fato está propondo quando aponta o verdadeiro crítico como aquele que vai estabelecer o verdadeiro padrão de gosto. Ele propõe então examinar de perto os cinco qualificativos e logo conclui que, dos cinco, apenas dois deles nos levariam a uma circularidade incontornável.

Ele começa examinando a *prática* e a *comparação*. Sobre a primeira, a prática, Kivy lembra que Hume a pensa como um frequente exame de uma espécie particular de beleza. Já a comparação requer que se justaponham as várias espécies e graus de excelência. Ocorre que, antes de saber se um crítico examinou e contemplou várias vezes uma espécie particular de beleza, precisamos saber reconhecer esta beleza. Da mesma forma, precisamos saber o que é excelência antes de sermos capazes de determinar se um crítico já comparou as várias espécies e graus de excelência. Kivy observa:

> Assim, (1) a beleza (ou excelência) é definida em termos do verdadeiro crítico; (2) o verdadeiro crítico é definido em termos de *prática* e do *uso da comparação*; e (3) *pratica* e *uso de comparação* são definidas em termos da beleza (ou excelência). Obviamente nesses dois casos a definição de beleza é circular.[154]

Mas com os três outros qualificativos o mesmo parece não ocorrer. Primeiramente, Kivy nota que Hume via importantes traços comuns entre a *delicadeza*, a *falta de preconceito* e o *bom senso*. E o que esses qualificativos teriam em comum? Em primeiro lugar, não são qualificativos exclusivos do verdadeiro crítico de arte, isto é, não são qualidades requisitadas apenas para o julgamento estético: podem ser válidas para outras atividades. Consequentemente, todas elas são identificáveis por outras marcas que não são aquelas que representam a aprovação da verdadeira arte pelo crítico. Kivy então conclui:

> Se este é de fato o caso, então o círculo está quebrado; ao definir a verdadeira arte em termos dos verdadeiros críticos, Hume não precisa, em respeito a essas qualidades, em última instância, definir os verdadeiros críticos em termos da verdadeira arte.[155]

O cerne do argumento de Kivy consiste na não especificidade dos qualificativos. No caso da delicadeza do gosto, por exemplo, há o seu correlato, a delicadeza de paixão. Se a primeira é o modo pelo qual uma pessoa possuidora desse qualificativo reage aos objetos da estética, a delicadeza da paixão é o modo

---

[154] Idem
[155] KIVY, p. 61.

como as pessoas reagem emocionalmente às situações e objetos não-estéticos. A circularidade seria quebrada porque:

> Nossa definição revisada seria: (1) a verdadeira arte é aquela aprovada por verdadeiros críticos; (2) verdadeiros críticos são aqueles que possuem delicadeza de gosto; (3) delicadeza de gosto é concomitante a delicadeza de paixão.[156]

Por mais acurado e brilhante que seja, o raciocínio de Kivy não deixa de ser uma espécie de salto mortal lógico. Ora, como já sabemos, a delicadeza de paixão não é exatamente concomitante à delicadeza de gosto. São sentimentos correlatos, mas o fato de a delicadeza de paixão ser mais abrangente não significa que ela englobe necessariamente a delicadeza de gosto. Tampouco é possível afirmar que a pessoa possuidora de delicadeza de paixão possua também a de gosto e vice-versa.

Entretanto, se fica então a dúvida quanto a possibilidade de o círculo não ser quebrado mediante o exame da não-especificidade da delicadeza de gosto, parece não haver dúvidas quanto aos dois últimos qualificativos, a *falta de preconceito* e o *bom senso*. Vejamos apenas o caso deste último, que, dos atributos listados por Hume, parece de fato o mais distante de ser apenas um qualificativo do verdadeiro crítico de arte. Kivy escreve:

> O ponto de Hume aqui é justamente o fato de que a inteligência é tanto parte do criticismo quanto parte da investigação racional: 'a mesma excelência das faculdades que contribuem para o desenvolvimento da razão, a mesma clareza de concepção, a mesma exatidão da distinção, a mesma vivacidade da apreensão, são essenciais à operação do verdadeiro gosto, e são seus concomitantes infalíveis'. Tolos raramente fazem boas críticas, e pessoas inteligentes sempre o fazem – nem precisamos fazer referência à habilidade crítica que separa esses dois tipos.[157]

Sendo assim, Kivy conclui então que a verdadeira arte pode ser definida em termos da aprovação dos verdadeiros críticos - e verdadeiros críticos em termos de *bom senso*, mas *bom senso*, tendo ele uma aplicação muito mais vasta do que qualificar os verdadeiros críticos, não precisa ser definido em termos da verdadeira arte.

Agora, portanto, o sentimento parece um pouco mais próximo do entendimento, ao passo que o primeiro pode ele também apoiar-se em um critério externo, por mais precário que ele possa parecer. Como observa Kivy, o projeto estético de Hume "é a tradução de julgamentos de valor em julgamentos de fato", ou seja,

---

[156] Idem
[157] KIVY, p. 63.

julgamento de sentimento em julgamento da razão. É disso, de fato, o que ele está falando quando propõe misturar a luz do entendimento aos modos de sentir do sentimento.

Capítulo IX

Gosto, inocência e perversão

(Comentário dos § 28 – 36)

Com a sua teoria do verdadeiro crítico, Hume parece agora estar convencido de que, apesar de todas as idas e vindas, hesitações e circularidades, obteve um critério externo capaz de estancar o relativismo total da beleza. Mas dois outros problemas ameaçam esse suposto estancamento: duas fontes de variação que,

> embora não sejam suficientes para esfumar as fronteiras que separam a beleza e a deformidade, muitas vezes bastam para produzir diferença nos graus de nossa aprovação ou censura.[158]

São elas "os diferentes humores de homens particulares" e "as maneiras e opiniões particulares de nossa época e país". Ou seja, o gosto, diga-se, além de variar entre os homens, varia em cada homem: varia dentro de nós, ao longo dos anos, de acordo com o nosso estado de espírito e de saúde. Da mesma forma, além da variedade imperar entre as nações, sua ocorrência também se verifica no plano nacional: às vezes, o bárbaro não é apenas o estrangeiro, mas também o nosso conterrâneo ou o nosso vizinho.

Hume volta à questão dos princípios gerais do gosto, notando, mais uma vez, que eles são uniformes na natureza humana. E aqui tais princípios gerais incluem tanto a ausência de defeito ou perversão das faculdades quanto aqueles qualificativos atribuídos ao observador verdadeiro. Tais princípios, portanto, falam diretamente à qualidade do gosto. Já as duas outras fontes de variação não dizem respeito à qualidade ou à hierarquia do gosto, havendo, antes, certa inocência ou neutralidade em sua manifestação. De acordo com o nosso filósofo,

> quando a diversidade no arranjo interno ou na situação externa é tal que os dois lados sejam inteiramente irrepreensíveis e não deixem espaço a que se prefira um ou outro, então um certo grau de diversidade no juízo é inevitável e em vão buscaremos um padrão pelo qual possamos reconciliar os sentimentos contrários.[159]

De fato, mesmo que suas faculdades se encontrem em perfeitas condições, o lado interno pode apresentar humores, inclinações e disposições que vão condicionar o gosto: ora um indivíduo particular pode gostar de A, ora de B, ou, em

---

[158] Ensaios, p. 188.
[159] Idem

um terceiro momento, de C. Hume exemplifica a variação de humores com as várias fases da vida de um homem particular:

> Um jovem, cujas paixões são cálidas, é mais sensivelmente tocado por imagens amorosas e ternas do que um homem em idade avançada, cujo prazer são reflexões sábias e filosóficas sobre a conduta da vida e moderação das paixões.[160]

Faça-se, assim, uma ilustração: um homem com dezesseis anos de idade é "sensivelmente tocado" por um determinado autor ou músico; contudo, outro homem, tendo sessenta anos, não é tocado com a mesma intensidade pelo mesmo autor ou músico. É natural que o gosto do homem com dezesseis anos se diferencie do gosto do homem com sessenta anos. Esses dois homens podem até gostar de Mozart; porém, o mais novo talvez seja mais afeito aos divertimentos do compositor, enquanto o de sessenta talvez prefira as sinfonias ou mesmo o Réquiem. Poder-se-ia dizer então: aos dezesseis anos, gostar do Réquiem dificilmente pode ser uma propensão natural.

Ora, se escolhemos nosso autor favorito como escolhemos um amigo, é natural que procuremos nele a mesma conformidade de disposição e humor que apresentamos em um determinado momento da vida. Hume escreve:

> Jovialidade ou paixão, sentimento ou reflexão: qual deles for mais predominante em nosso temperamento nos dará uma simpatia especial pelo autor que se parece conosco.[161]

Apenas para não perder a ocasião, importa notar que a expressão "simpatia" é aqui utilizada significando muito mais "afinidade" do que comunicação de sentimento ou paixão. Trataremos logo mais do problema da simpatia e de suas articulações com o gosto, pois, embora ela apareça textualmente apenas na passagem acima, sua importância para a fixação de um padrão de gosto está implícita em todo o curso do ensaio.

Voltando à questão dos humores responsáveis pelas variações do gosto no indivíduo particular, Hume insiste que são inocentes as nossas preferências pelos objetos que se ajustam às nossas disposições e inclinações particulares. Transformar essas preferências em objetos de disputa seria inútil, "porque não há padrão pelo qual possam ser decididas". Ademais, a existência dessas variações não chega a comprometer a estratégia de fixação do padrão com base nas qualificações do verdadeiro observador. Assim, é natural que a uma pessoa agrade

---

[160] Ensaios, p. 189.
[161] Idem

mais a comédia; a outra, o drama. Igualmente, que uns sejam afetados mais intensamente pelos defeitos e que outros sejam mais afeitos a perdoá-los, em nome, talvez, de apenas um toque de elevada beleza que se possa perceber na composição.

Esse tipo de variação provocada pelos diferentes humores é uma espécie de disputa entre os gêneros e estilos de uma determinada arte. Imagine-se que uma pessoa prefira comédia em vez de drama. Um crítico seria equivocado se tentasse estabelecer a comédia como um padrão de escrita. O que se pede do crítico aqui é que ele estabeleça uma hierarquia entre as comédias. E o que se pede a essa pessoa é que, entre as comédias disponíveis, ele prefira aquela que é bem composta, a mais refinada. O mesmo vale para qualquer outro gênero ou estilo. Haverá aqueles que preferem comédias escritas com energia e concisão e outros que extraem mais prazer daquelas escritas com fartura de ornamento.

O outro tipo de variação, isto é, o externo ("as maneiras e opiniões particulares de nossa época e país"), é explicado, sobretudo, à luz da uniformidade dos sentimentos dos homens. É mais comum obtermos prazer com objetos, comportamentos e até pessoas que estão próximas de nós, do nosso país e de nossa época do que sermos agradados por objetos que se encontram distantes de nós, geográfica e culturalmente. É preciso algum esforço para, por exemplo, acostumarmo-nos à "simplicidade das maneiras antigas e observarmos princesas carregando água da fonte e reis e heróis preparando seus próprios alimentos".[162]

Hume nota que essas representações não podem ser vistas por um leitor como culpa do autor ou defeito da obra. A culpa, se esta existe, pertence à distância entre os sentimentos e ideais usuais do leitor e os sentimentos, costumes e ideais usuais dos personagens e objetos ali representados.

O exemplo da comédia torna a compreensão da questão ainda mais fácil: muito provavelmente, o que foi cômico e hilário nos tempos de Terêncio ou de Maquiavel só pode ser cômico e hilário para um leitor de hoje se este puder assimilar todo o contexto daquela época, contexto das localidades, dos costumes. Dificilmente iremos rir de uma piada antiga se não formos indivíduos de instrução e reflexão. Portanto, aqui também é necessário despir-nos das nossas próprias ideias e sentimentos para tentarmos penetrar, "compreender" e então "sentir" um universo

[162] Ensaios, p. 190.

que nos é alheio. Faz-se necessário, então, ajustar nosso julgamento às características das composições. Esse ajuste só pode ser feito pela razão. É outro caso em que podemos flagrar a luz do entendimento se misturando aos "modos de sentir do sentimento" (*feeling of sentiments*).

As variações provocadas pelas "maneiras e opiniões de nossa época e país" são, portanto, inocentes também. Quer dizer, elas não comprometem a fixação de um padrão do gosto. Hume, entretanto, lembra que a controvérsia[163] envolvendo as letras antigas e as letras modernas está diretamente ligada à questão do padrão: um dos lados da contenda procura, muitas vezes, desqualificar o outro, tentando se firmar como o verdadeiro padrão de gosto.

O que está em jogo aqui são principalmente os erros de especulação, de religião e de moral "cometidos" por obras e autores representantes das letras antigas – os clássicos, segundo a denominação contemporânea. Quem defende o lado das letras antigas costuma desculpar tais erros ou "absurdos", tomando-os como características e peculiaridades morais e estéticas da época. Já o lado que defende as letras modernas entende que as desculpas só valem para o autor, não para a obra. A posição de Hume é bastante clara: só podem ser desculpáveis os costumes peculiares e inocentes citados acima. Por exemplo, são inocentes as descrições de princesas antigas carregando água da fonte e reis e heróis preparando seus alimentos. Um homem de instrução e reflexão há de compreender que tais descrições não são defeitos da obra ou do autor, mas uma imposição cultural. Se os críticos não admitissem nada que não fosse conforme a voga dominante, não seria muito inteligente e refinado julgar a arte. Se não reconhecemos "as continuas revoluções dos modos e dos costumes, poderíamos por abaixo grandes monumentos erigidos por poetas, escritores e pintores; ou, em uma analogia com a vida comezinha, teríamos que "jogar fora os retratos de nossos ancestrais por causa dos seus rufos e anquinhas".[164]

Nem tudo, porém, é inocência nos humores e nas maneiras peculiares de uma época e país. Às vezes, modos e maneiras de uma época e de um país são mesmo viciosos. Não se espera que o crítico ignore essa condição. Hume é taxativo:

> A falta de humanidade e de decência, tão conspícua nos caracteres pintados por muitos poetas antigos e , às vezes, até por Homero e

[163] No texto original (§ 31), Hume usa a expressão célebre controvérsia ("celebrated controversy concerning ancient and modern learning")
[164] Ensaios, p. 191.

> pelos trágicos gregos, diminui consideravelmente o mérito de suas nobres realizações, e dá aos autores modernos vantagem sobre eles.[165]

Neste ponto, Hume se mostra em total acordo com Adam Smith[166]: a degradação moral é uma consequência da degradação do gosto - e vice-versa. Parece que o "despir-se" das próprias ideias e sentimentos usuais encontra um limite: não conseguimos "prevalecer sobre nós mesmos" para compartilhar sentimentos de heróis e caracteres rudes e torpes – estes, que são claramente censuráveis. Simon Blackburn escreve:

> Podemos facilmente compreender o ponto em questão se pensarmos no desgosto que sentimos por obras que, casualmente, endossa atitudes racistas ou sexistas, comuns em tempos passados, mas lamentáveis e desonrosos nos nossos dias.[167]

Já as opiniões especulativas, ao contrário dos princípios morais, podem invalidar um tratado ou uma teoria, mas jamais um poema ou uma tragédia. A própria imaginação se encarrega de promover um ajuste entre os sistemas teóricos e as opiniões que prevaleciam numa época retratada (em uma determinada composição) e as opiniões e teorias da nossa própria época. E a imaginação pode fazer tal ajuste[168] sem comprometer de forma alguma os sentimentos e conclusões derivados de tal obra.

Hume inclui a religião entre os erros especulativos. Diz serem os erros dessa espécie os mais desculpáveis. Segundo o filósofo, princípios religiosos não devem ser imputados como falha a um poeta, "desde que permaneçam como meros princípios e não se apoderem tão fortemente de seu coração a ponto de expô-lo à acusação de *bigotismo* ou de *superstição*".[169] Quando isso ocorre, alteram-se as fronteiras naturais entre o vício e a virtude, que então se transformam em deformidades reais.

Composições que se utilizam desta ou daquela fé religiosa para construir seus heróis e conclusões jamais atingem o verdadeiro padrão de gosto, pois elas promovem sentimentos diversos em vez de sentimentos comuns. Um herói católico será valorizado estética e moralmente na comunidade de católicos, pois é inerente a essa religião combater pagãos, maometanos e heréticos. "Tais sentimentos",

---

[165] Ensaios, p. 191
[166] Cf. SMITH, Adam. *Teoria dos Sentimentos Morais.* São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 217-260.
[167] Blackburn, p. 106.
[168] Para o público em geral, esse ajuste é normalmente empreendido pelas famosas "adaptações".
[169] Ensaios, p. 192.

escreve Hume, “são recebidos com grande aplauso em Paris; em Londres, porém, os espectadores teriam muito mais prazer em ouvir Aquiles dizer a Agamenão que ele tem cara de cão e coração de cervo, ou Júpiter ameaçar Juno com uma bordoada se esta não se calar”.[170]

E, assim, meio casual e abruptamente, como se o suspense referido no começo do texto houvesse sido resolvido, Hume encerra o ensaio condenando aquele tipo de composição artística cujos personagens, enredos e conclusões são erigidos “em superstição e se imiscuem em cada sentimento, por mais distante que esteja de qualquer religião”.[171] Um artista polido jamais pode incorporar irrefletida e inadvertidamente os costumes, as cerimônias e as práticas religiosas de seu país em sua produção. Mais do que cair no ridículo, como é o caso de Petrarca ao comprar a sua amante com Jesus Cristo, o artista, sempre que assim age, afasta-se flagrantemente do verdadeiro padrão de gosto.

[170] Ensaios, p. 193. As referências (Aquiles, Agamenão, Júpiter e Juno) são claramente da *Ilíada*.
[171] Ensaios, p. 193.

Conclusão

I

A primeira conclusão a que chegamos, depois da leitura do ensaio, é que ele não consegue dar conta de todo o "virtual sistema" estético do filósofo. Não significa, entretanto, que o texto não contenha sistema algum. E muito menos que dele saímos mais confusos do que entramos, como quer nos convencer aquele crítico anônimo que, imediatamente após a publicação do texto em 1757, escreveu:

> ... em vez de fixar e determinar um padrão de gosto, como era esperado, nosso autor apenas nos deixa na mesma incerteza com que nos encontrou: e conclui a exemplo do filósofo antigo, que tudo que sabemos é que nada sabemos.[172]

Pensemos, em primeiro lugar, o que seria aquele "sistema estético" de Hume. Depois, tentemos refutar o comentador anônimo.

Podemos afirmar com certa segurança que o "sistema estético" – criticismo, para ficar no jargão do autor e sua época – apresenta quatro noções fundamentais, que se articulam entre si: a imaginação, a utilidade, a simpatia e a própria beleza. Nenhuma dessas noções, entretanto, está suficientemente descrita ou conceituada no curso do ensaio; as noções se encontram diluídas e espalhadas na vasta obra do filósofo de Edimburgo. Além dessa óbvia dificuldade que isso traz para os estudiosos de seu legado estético, há ainda outra, não menos significativa: Hume – em parte, devido a seu estilo ensaístico; em parte, devido ao próprio método experimental – escreve como se estivesse *in media res*, isto é, escreve de modo elíptico, como se os conceitos já estivessem dados ou fossem do inteiro conhecimento e domínio do leitor. Mas, apesar desses obstáculos, vejamos como tais noções são descritas e como se articulam.

Comecemos pela beleza, lembrando, desde logo, que ela é, em Hutcheson, o filósofo que talvez mais tenha influenciado Hume, um sentimento inteiramente desinteressado. É famosa a passagem de Hutcheson em que ele diz:

> Proponha o mundo como recompensa, ou então ameace com o maior dos males, no sentido de nos fazer aprovar um objeto feio ou desaprovar um objeto belo; dissimulações podem ser empreendidas para se obter a recompensa ou para se livrar da ameaça; ou podemos ainda, pela conduta externa, nos abster da busca do belo,

[172] Critical Review, vol. III, p. 213.

> e adotar a deformidade; mas os nossos sentimentos das formas, e as nossas percepções, continuariam invariavelmente as mesmas.[173]

É verdade que, também em Hume, o prazer que a beleza nos proporciona é um sentimento imediato e involuntário. Mas se isso, em Hutcheson, parece apontar para uma estética incontornavelmente solipsista e desinteressada ou para uma moral hedonista e apenas autorreferente, em Hume, entretanto, essa condição é superada. O filósofo escocês vai recorrer a dois outros princípios da natureza humana, tal como ele a descreve, para assegurar a nossa natureza social. Esses princípios são, obviamente, a imaginação e a simpatia. Juntos, acredita Hume, eles vão nos levar a "sentir" a beleza que o outro sente.

A imaginação é, genericamente falando, uma faculdade ou capacidade mental produtora de ficções, fantasias, frequentemente vista como uma faculdade que ilude, engana e trai. Epistemologicamente, entretanto, é produtora de ideias e imagens, a partir das impressões. Ela conecta aquilo que não se apresenta imediatamente aos sentidos.

A simpatia, por sua vez, é uma reprodutora imediata de impressões. Tecnicamente, se assim se pode falar, ela é uma transferência de ideias. Ora, o que são ideias? Lembremos que impressões são todas as nossas sensações, paixões e emoções em sua primeira aparição em nossa mente. Já as ideias são as "pálidas imagens" dessas impressões em nosso pensamento e raciocínio. A simpatia é, no fundo, a conversão de uma ideia em uma impressão. Não importa aqui aprofundar o mecanismo dessa conversão. Importa mais compreender que a simpatia em Hume está longe de ser apenas uma forma de "caridade ou benevolência", como nota Dabney Townsend. Igualmente, está longe de ser um sentimento de "compaixão" ou "piedade", na acepção rousseauniana desses termos. A simpatia, tal como Hume a descreve, só se assemelha à "compaixão" de Rousseau em um aspecto: ambos os sentimentos são anteriores à razão. Seja como for, o que se impõe é que a simpatia não é um sentimento por alguém, mas a reprodução em nós de algum sentimento desse alguém.

Mas voltemos às implicações da simpatia para o "sistema estético" de Hume. É a ela, por exemplo, que se deve atribuir a grande uniformidade observável no temperamento e no modo de pensar das pessoas de uma mesma nação. É por isso,

---

[173] Hutcheson, citado por Kemp Smith, in KEMP SMITH, Norman. *The Philosophy of David Hume* (Palgrave, MacMillan, London, 2005), p. 27.

ou seja, pela uniformidade promovida pela simpatia – e não pela influência do solo ou do clima –, que o homem italiano cultiva um tipo de música e o escocês cultiva outro. Solo e clima, diz Hume, por mais que se mantenham invariavelmente iguais, não são capazes de manter identicamente o caráter ou o gosto de uma nação por todo um século.

Por tudo isso, Hume descreve a simpatia como "um princípio muito poderoso da natureza humana", que exerce grande influência sobre o nosso sentido do belo, seja quando consideramos os objetos externos, seja quando formamos juízos morais, seja quando tomamos decisões "racionais". Diz o filósofo:

> Não há na natureza humana qualidade mais notável, tanto em si mesma como por suas consequências, que nossa propensão a simpatizar com os outros e receber por comunicação suas inclinações e sentimentos, por mais diferentes ou até contrários aos nossos. Isso é evidente, não apenas nas crianças, que aceitam sem pestanejar qualquer opinião que lhes seja proposta, mas também em homens de grande discernimento e inteligência, que tem muita dificuldade em seguir sua própria razão ou inclinação quando esta se opõe à de seus amigos ou companheiros do dia-a-dia.[174]

O mais extraordinário de tudo isso, crê o filósofo, é que "esse fenômeno" (a simpatia) confirma as suas teorias do conhecimento e das paixões. Quando nos simpatizamos com as paixões e os sentimentos alheios, com o gosto incluído, esses movimentos aparecem em nossa mente, de início, como meras ideias - e nós os concebemos como pertencentes a outro, assim como concebemos qualquer fato. Além disso, diz Hume,

> é evidente que as ideias dos afetos [impressões] alheios se convertem nas próprias impressões que elas representam, e que as paixões nascem em conformidade com as imagens que delas formamos.[175]

Hume sustenta que essas conclusões são objetos da experiência, isto é, não dependem em nada de qualquer hipótese da filosofia.

A noção de simpatia, que tem enorme importância no *Tratado*, vai perdendo força nas *Investigações* e nos *Ensaios*, nos quais, aos poucos, vai sendo substituída pela ideia de um "sentimento de humanidade".

Como já notamos, em *Do Padrão do Gosto*, praticamente não se fala em simpatia; entretanto, ela está subentendida no curso de todo o texto: em especial, a meu ver, como uma noção que acaba exercendo certa influência naquela espécie de

---

[174] Tratado, p. 351.
[175] Tratado, p. 354.

senso comum que restringe e contradiz o provérbio *gustibus non est disputandum*. Afinal, Milton é superior a Ogilby não apenas porque seria "racionalmente" extravagante dizer o contrário (lembremos aqui da analogia entre esses autores, o monte de areia e o Tenerife), mas também porque o prazer proporcionado pela sua obra se propagou de modo mais eficiente entre os homens - graças, muito provavelmente, à simpatia. De acordo com o nosso filósofo, "ódio, ressentimento, apreço, amor, coragem, alegria e melancolia", todas essas paixões, nós as sentimos mais por comunicação do que pelo nosso próprio temperamento e disposição natural. É possível sustentar que a beleza pode perfeitamente figurar nessa lista. Ora, na única vez em que a simpatia é mencionada no ensaio, Hume diz que escolhemos o nosso autor preferido como escolhemos um amigo, isto é, "por conformidade de humor e disposição" e por aquilo que, no autor, está em sintonia com o nosso temperamento. Ademais, os homens, segundo Hume, "sempre levam em conta os sentimentos alheios quando julgam a si mesmos". Igualmente, não é sem propósito afirmar que os homens sempre levam em conta o gosto alheio quando exercem o seu próprio.

Em uma famosa seção do *Tratado*, intitulada *De nossa estima pelos ricos e poderosos*, Hume escreve que não se pode pensar no belo ou no feio, no agradável ou no desagradável, sem que sintamos uma emoção de prazer ou desprazer; "e embora essas sensações não apareçam com muita frequência no modo indolente como usualmente pensamos, é fácil descobri-las na leitura ou na conversação".[176] Os espirituosos, de acordo com o filósofo escocês, "sempre dirigem a conversa para assuntos que sejam agradáveis à imaginação; e os poetas nunca apresentam objetos de natureza diferente dessa".[177]

Dabney Townsend enfatiza a simpatia como criadora de impressões a partir das ideias que temos de impressões dos outros. E observa que a imaginação nos permite ver nossas impressões como pertencendo aos outros. Ele cita um personagem de Samuel Johnson segundo o qual "todo homem deve, pelo exame da sua própria mente, supor o que se passa nas mentes dos outros". A simpatia, por sua vez, nos permite sentir dentro de nossas próprias mentes o que supomos estar se passando em mentes alheias. E Dabney conclui:

---

[176] Tratado, p. 392.
[177] Idem

> Nossas ideias e impressões são ambas projetadas para outros e influenciadas por outros. Com a ajuda da imaginação e da simpatia, o solipsismo não é mais uma ameaça. Nossa apreciação da beleza pode corresponder àquela dos outros.[178]

A noção de simpatia não é destituída de problemas – aliás, como nada em Hume poderia ser. Por exemplo, não é difícil ver na descrição da simpatia certo desdobramento da associação de ideias. Mas os famosos problemas do associacionismo escapam do âmbito desta dissertação. Assim, examinado o modo pelo qual a beleza se vale do consórcio entre simpatia e imaginação para ser comunicada, resta-nos ainda considerar como se articulam beleza e utilidade.

Na Seção 8 do Livro II do *Tratado da Natureza Humana*, Hume considera as hipóteses da filosofia ou do senso comum para explicar a diferença entre a beleza e a deformidade. Conclui que todas se reduzem ao fato de a beleza ser uma ordenação e estrutura das partes que, pela natureza do homem, seus costumes, ou ainda seus caprichos, é capaz de dar prazer ao corpo e à alma. A deformidade, por sua vez, tem a capacidade oposta: produzir desprazer. Hume quer, com isso, assegurar que prazer e desprazer não sejam encarados apenas como concomitantes da beleza e da deformidade, mas como sua essência. Não é de forma desavisada que o nosso filósofo toma de empréstimo a linguagem da escolástica (o uso do termo "essência") para reforçar a ideia de que, para ele, é inconcebível a noção de beleza sem prazer. Mas a referência à escolástica para por aí: não se deve tomar como "acidentes", no sentido escolástico do termo, o que Hume vai então incorporar à beleza. Escreve ele:

> De fato, se considerarmos que uma grande parte da beleza que admiramos nos animais ou em outros objetos deriva da ideia de conveniência e utilidade, não hesitaremos em concordar com essa opinião. Em certo animal, é bela a forma que produz força; em outro, aquela que indica agilidade. A ordem e o conforto de um palácio não são menos essenciais a sua beleza que sua mera forma e aparência. De maneira semelhante, as regras da arquitetura exigem que o alto de uma pilastra seja mais estreito que sua base, e isso porque tal forma nos transmite a ideia de segurança, que é agradável, ao passo que a forma contrária nos dá apreensão e medo, que é desagradável.[179]

Em primeiro lugar, é preciso notar que o fato de afirmar o prazer ou o desprazer como essência da beleza não significa reduzi-la exclusivamente a esses dois sentimentos. Assim, na passagem acima, aquela descrição de "partes" que a

---

[178] DT, p. 105.
[179] Tratado, p. 333.

beleza incorpora e que não são “menos essenciais” à sua “forma e aparência” aponta, mais uma vez, para o contraste entre o “gosto interessado” de Hume e o “gosto desinteressado e livre” de Kant. De fato, as ideias de conveniência e utilidade que o nosso filósofo acrescenta à descrição da beleza, somadas à noção de simpatia, sugerem mesmo uma “estética do interesse”, uma estética que leva a função dos objetos em consideração, como no exemplo da arquitetura (“o alto de uma pilastra”). Esse viés do “interesse” traz de volta a dificuldade da distinção entre o sentimento belo e o sentimento do bom, pois, sem uma definição que separe formalmente os sentimentos morais e estéticos, “a descrição de Hume nos conduz de volta à relação entre forma e efeito”[180] – de tal maneira que mantém esses sentimentos essencialmente atrelados.

A distinção exata do ponto onde tais sentimentos se desatrelam – se é que eles se desatrelam –, isto é, a distinção plena do grau de interesse ou desinteresse que a beleza e a virtude ostentam em suas descrições, é uma tarefa que certamente ultrapassa os objetivos desta dissertação. Não importa, para efeito de conclusão, se Hume produziu uma moral estetizada ou o seu oposto, quer dizer, uma estética moralista. Importa afirmar que o seu “sistema estético” se estrutura a partir da beleza que nasce dos sentidos e que se dilui na teia social.

Importa, por fim, afirmar que a sua filosofia do gosto se volta à reflexão da beleza sensível e do fenômeno artístico, de modo tal que utilidade, simpatia, imaginação e beleza formam uma estrutura conceitual indissociável, não apenas concomitante, mas também (aqui, numa expressão anacrônica) “dialética”. Não está em desacordo com sua filosofia experimental afirmar que a beleza que Hume sustenta é derivativa, ou seja, não começa e termina na forma.

Assim, esse gosto que consegue ultrapassar as fronteiras daquele iminente e ameaçador solipsismo tem nome e sobrenome: é a chamada “beleza da imaginação”, que não deve, porém, ser confundida com as “belezas da imaginação”[181] referidas por Hume no ensaio *Da Tragédia*. Estas são apenas uma forma de nominar as ficções e os artifícios das composições poéticas, musicais, trágicas ou picturais, enquanto aquelas, de acordo com Bayer, “só existem por uma generalização do prazer ou da pena através da simpatia”.[182]

---

[180] DT, p. 108.
[181] Ensaios, p. 166.
[182] Bayer, p. 224.

II

Uma segunda conclusão, já anunciada no início da conclusão anterior (e, de certa forma, decorrente dela), diz respeito a um esquema mínimo, estabelecido pelo ensaio, como método para se refletir filosoficamente acerca da beleza sensível, do fenômeno artístico e do crítico.

A espinha dorsal desse esquema é, no fundo, a mesma de toda a filosofia humiana, segundo a qual não se pode "tirar nenhuma conclusão sem a autorização da experiência", seja na epistemologia, seja na moral, seja na estética. É por isso que o ensaio começa colocando em xeque as conclusões precipitadas, que, na perspectiva de Hume, vão além do que permitiriam ir as observações sobre as quais essas conclusões se fundam. Que conclusões são essas? A primeira, como já observamos, é a do senso comum, que afirma ser inútil disputar sobre a beleza, tendo em vista que a variedade de gosto existente no mundo é idêntica à quantidade de indivíduos que constituem a humanidade. A segunda é a da filosofia cética, que, pela mesma razão, afirma ser infrutífero tentar reconciliar os sentimentos dos homens. Como nota Hume, são conclusões idênticas, baseadas em observações comuns.

Ora, o ensaio de Hume é absolutamente claro ao afirmar que, embora as observações de ambos os envolvidos, o senso comum e a filosofia cética, estejam corretas, elas não permitem concluir o relativismo incontornável do gosto. No fundo, Hume demonstra que o problema reside justamente na incompletude das observações. Que incompletude é essa? O fato de ambos os envolvidos deixarem de notar que basta olhar ao redor para se constatar que o fato de haver grande variedade de gosto não significa que não haja padrão e evidentes "comunidades" de gosto estabelecidas pelo próprio senso comum (ou, no mínimo, por uma espécie de senso comum). Tão evidentes quanto a grande variedade de gosto são aqueles artistas que, superando totalmente o relativismo, conquistam enorme sucesso de público, seja um sucesso circunscrito ao seu tempo e à sua nação, seja um sucesso que supera o teste da posteridade e das fronteiras nacionais, transformando-se naquilo que hoje chamamos de "clássicos". Não se pode negar a diferença entre Ogilby e Milton. Ela seria evidente demais para ser ignorada pela experiência comum dos homens. Desse modo, pode-se então falar de uma hierarquia de gosto dada como uma evidência da experiência. Pode-se falar de um gosto correto e um

gosto incorreto, ou, na terminologia de Hume, de um gosto apropriado e um gosto inapropriado.

Apenas a revisão daquelas conclusões precipitadas, que redundam no que chamei acima de "espinha dorsal" do esquema do ensaio, já seria suficiente para refutar o sarcasmo, a meu ver desavisado, daquele resenhador anônimo. Evidentemente, é mais fácil para nós, numa perspectiva trezentos anos à frente do resenhador, enxergar esquemas em um texto que é mesmo inegavelmente difícil, repleto de puzzles e que chega a se autodeclarar hesitante.

Seja como for, o esquema vai além de uma espinha dorsal. Estabelece, em primeiro lugar, as distinções entre gosto físico e gosto mental, concluindo que este último espelha, de certa forma, aquele outro, mas que está longe de ser um senso interno, inato e comum a todos os homens, a ponto de torná-los capazes de "detectar" a beleza dos objetos e das ações.

Em segundo lugar, o ensaio, sempre em acordo com a filosofia geral do autor, preconiza o sentimento como base de toda a reflexão estética, uma vez que a beleza só pode ser pensada depois de sentida, isto é, a experiência da beleza é uma condição inexorável para que ela possa se tornar um objeto do pensamento.

Em terceiro lugar, ao estabelecer as cinco qualificações fundamentais do verdadeiro observador da beleza (*delicadeza*, *prática*, *comparação*, *não-preconceito*, *bom senso*), o ensaio coloca a razão no centro do debate estético, sem, no entanto, conferir-lhe um poder *a priori*, mantendo-a sempre na condição de "escrava das paixões". Mais do que isso, o argumento do verdadeiro juiz do gosto, com suas qualificações que misturam a luz do entendimento com os modos de sentir do sentimento, cria um "triângulo virtuoso" notável entre o artista (que faz a obra), o público (que responde a ela) e o crítico (que a explica). Embora algumas circularidades possam ser apontadas no interior deste triângulo, é a partir dele que vemos a consolidação de procedimentos que hoje são comuns, mas que não o eram à época em que o texto foi escrito. Por exemplo, o ensaio não "inventa", ele formaliza; e, segundo Peter Jones, "estabelece a importância do *contexto* nas discussões sobre obras de arte".[183] O artista não pode, por exemplo, eximir-se do conhecimento das características do público ao qual se dirige. O crítico, por sua vez, ao julgar essa obra, não pode se eximir de reconstituir as condições em que ela foi

[183] PJ, p. 54.

produzida e executada. Já o público fruirá com mais propriedade uma obra se souber quem a fez, por que e quando: é dessa forma que o público poderá extrair todo o prazer que tal obra pode oferecer. Mas não se trata de prazer pelo prazer, de arte pela arte. Trata-se da ideia implícita no ensaio de que o prazer decorrente da arte é uma das condições capazes de promover a harmonia e o progresso social. É neste sentido que a estética de Hume é, sem dúvida, pragmática.

Por fim, o esquema que emerge no ensaio é o que poderíamos chamar de uma "estética experimental e pragmática". Esta estética – ou este método crítico – quer ser capaz tanto de promover a investigação sobre a natureza do gosto, suas potencialidades e seus limites, quanto educá-lo ou, melhor dizendo, refiná-lo. A expressão "educar o gosto" pode soar como um exagero, mas ela não trata de outra coisa quando Hume fala de "prática" e "comparação". Essa estética deve ser compreendida dentro dos limites da natureza humana, com todas as suas capacidades e limitações, sem uma distinção radical entre ciência, arte e ética. Essa circunscrição tem implicações bastante simples e práticas. Por exemplo, mesmo dotado de todas aquelas cinco qualificações, o verdadeiro juiz do belo, aquele capaz de estabelecer um padrão superior de gosto, tem seu alcance limitado. Ele jamais poderá ultrapassar as fronteiras da observação: não poderá ultrapassá-las predizendo, assim, se este ou aquele artista e esta ou aquela obra serão dignos de aprovação futura. Ou seja, o crítico não pode jamais predizer o sucesso. O que dele se pode esperar é que condene o falso gosto e confirme o verdadeiro. No final do ensaio, Hume, ao demonstrar os modos pelos quais a superstição e a religião podem tentar se misturar à beleza, dá um bom exemplo de quando o gosto perde a inocência e se torna nefasto.

III

Penso que não precisamos ir mais longe para refutar aquele referido crítico anônimo. Mas o fato de refutá-lo quase suficientemente não significa que o ensaio deixe de apresentar dificuldades. Essas dificuldades são inegáveis e vão desde as já mencionadas "circularidades" até uma série de óbvias contradições, passando por alguns buracos negros conceituais. Sem entrar no mérito das possíveis soluções que elas poderiam suscitar, enumeremos, apenas a título de exemplo, algumas dessas dificuldades.

Tomemos outra vez o caso do verdadeiro juiz da beleza “idealizado” por Hume. Uma das cinco qualificações que ele deve possuir é a ausência de preconceitos. Mas o que fazer com as suas próprias convicções morais e políticas? Suponhamos que ele seja um crítico cristão: como ele poderá condenar uma obra que permite com que os princípios dessa religião se misturem à sua beleza? Por que ele estaria impedido de ver justamente nesta mistura a verdadeira beleza? Apenas pelo motivo que, para Hume, a religião redunda sempre em superstição execrável? Por que devemos confiar nesse crítico idealizado? Que certezas temos de que o que ele recomenda é de fato superior àquilo que nós mesmos escolhemos para ter uma experiência estética? Por que eu devo aceitar que é a confluência daquelas cinco qualidades essenciais, não outras, que dão ao verdadeiro crítico o poder de estabelecer as regras do verdadeiro gosto? Por que apenas cinco qualificações? Por que não outras, como, por exemplo, ouvido absoluto, boa memória ou serenidade?

Tomemos agora a questão da obra verdadeiramente bela. Se a beleza, como insiste Hume, é essencialmente aquilo que me dá prazer, por que nem tudo o que me dá prazer é verdadeiramente belo, uma vez que para sê-lo precisaria da confirmação do verdadeiro crítico?

Podemos considerar ainda a ambiguidade que paira sobre a noção do padrão estabelecido pelo ensaio: afinal, ele é apenas uma descrição da beleza ou um princípio para dar fim às disputas? Hume, claro, quer nos fazer crer que se trata da segunda alternativa. Mas é com essa certeza que deixamos o ensaio? Por que é inautêntica a beleza que se flagra na primeira visão de qualquer obra, fruto de um sentimento confuso e esteticamente inválido, sendo autêntico só aquele que resultou da perfeita distinção de suas partes?

Todas essas dúvidas e algumas outras que seriam legítimas de serem formuladas não precisam necessariamente apontar para uma possível languidez do ensaio. A meu ver, apontam exatamente a direção contrária. Afinal, o que podemos esperar da boa filosofia senão a formulação de novas perguntas a partir da suposta resolução de velhos problemas? É verdade que a *boa filosofia* não pode ser a *boa retórica*, mas, às vezes, ainda que de modo involuntário, não é totalmente condenável ou negativo que ela perca um pouco a clareza justamente para ganhar força.

Como notou Mary Mothersill, *Do Padrão do Gosto* apresenta notoriamente um texto e um subtexto. Talvez seja essa a explicação para o enorme fascínio que ele

exerce tanto sobre os seus examinadores mais atentos quanto sobre os seus leitores mais diletantes, embora tal dinâmica seja, para muitos, a dinâmica de todo e qualquer texto. Seja como for, o ensaio é mesmo repleto de camadas, *layers*, muitas delas tensas entre si. Mothersill acredita que, por um lado, Hume estaria apresentando uma espécie de "solução oficial" para o problema do padrão do gosto, elegendo um modelo ideal de crítico, como formulador de regras da verdadeira beleza; por outro lado, extraoficialmente, Hume estaria recorrendo aos clássicos como paradigmas da beleza artística. De fato, a única coisa que sabemos ao longo do ensaio é que Homero é eleito por Hume como um verdadeiro padrão de beleza. Mas quem o alçou a esta condição? Aqueles verdadeiros juízes? Aquela espécie de senso comum que se opõe, modifica e restringe o *chacun son goût*? O próprio gênio do poeta que, darwinistamente (*talent finds a way*), impõe o seu próprio gosto, tornando-o então um paradigma?

Novamente, ao invés de enfraquecerem, as dúvidas fortalecem o ensaio. Mothersill explora a possibilidade de que o verdadeiro padrão pode estar aí neste subtexto. Seu argumento, se o compreendo bem, é o de que as obras de arte em geral, não apenas as literárias, que passam pelo teste do tempo e apresentam os paradigmas de excelência consolidados pela própria linguagem, como apontados por Hume (elegância, simplicidade, propriedade), são, estas sim, o padrão de gosto. Para Mothersill, os verdadeiros críticos, portanto, não são aqueles supostos críticos com o poder de sintetizar as regras da arte por meio da confluência das cinco qualificações extraordinárias, mas aqueles que simplesmente são capazes de identificá-las e explicá-las. Assim, ela encontra uma solução plausível - não em outro filósofo ou em outro ensaio, mas no subtexto deste filósofo, neste ensaio.

Contudo, da mesma forma que Mothersill elege um subtexto ou *layer*, outros subtextos podem ser concomitantemente eleitos. A meu ver, por exemplo, há outro subtexto, do qual também se pode inferir um padrão de gosto. Ele pode ser localizado a partir da passagem (§ 8) em que uma nova espécie de senso comum conciliador surge como compensação natural daquele senso comum que prega a guerra estética de todos contra todos. Este outro subtexto articula elementos que explicam por que Hume vê como natural a busca permanente de regras gerais da arte. É natural, podemos concluir, porque a crença em encontrar tal padrão traz ao homem, em primeiro lugar, a esperança de obter certa estabilidade psicológica e, em segundo, a promessa de obter ainda mais prazer.

Essa conclusão deve ser fundamentada na força da simpatia, que, no caso da arte, opera sempre no sentido de comunicar, espalhar e diluir o prazer estético em uma sociedade. Lembremos-nos daqueles "homens de grande discernimento e inteligência"[184] que têm muita dificuldade para seguir a sua própria inclinação quando esta se opõe ao ambiente externo ("seus amigos ou companheiros do dia a dia"). Como esses homens, o *Homo aestheticus* que brota no subtexto ao qual me referi acima é bem antagônico àquele esteta egoísta apontado na *Antropologia* de Kant.[185] Se em Kant, agora na *Crítica da Faculdade de Julgar,* a questão central é a discutibilidade do gosto, em Hume também é esta a questão. Mas, enquanto em Kant a discutibilidade parece ser deflagrada por certo excesso de segurança do homem que deseja fazer do seu gosto o gosto do outro, não compreendendo por que isso não ocorre naturalmente, em Hume a discutibilidade se dá por um impulso contrário. O homem sente um determinado prazer estético, mas não está muito certo se este é "válido" ou se é tudo o que se pode sentir naquele caso. Então busca uma confirmação exterior, comunicando o seu gosto, a fim de verificar se ele "não se opõe ao de seus amigos e companheiros do dia a dia". A descoberta de uma não-oposição lhe traz ainda mais prazer. A descoberta de uma oposição ou desvio lhe traz um alerta de ajuste, de correção, de reeducação. É neste jogo intersubjetivo e iminentemente social que os padrões vão naturalmente se estabelecendo.

Portanto, se por um lado, para Hume, o gosto é uma coisa de especialistas (pensemos no crítico ideal e no artista anatomista), por outro ele se resolve em grande medida no âmbito social. Não é sem mérito que se diz que Hume é um dos primeiros pensadores que estabeleceram uma sociologia e uma psicologia da arte, vinculando-a fortemente às ciências, à política, à história, à sociedade, à vida, enfim – aos princípios cognitivos e morais da natureza humana tal como ele a descreve.

Mas seguir a trilha deste subtexto no qual a simpatia parece dar as cartas significa apenas observar experimentalmente a gênese de como se sedimenta entre os homens esse ou aquele artista, essa ou aquela obra. Não significa de modo algum que as regras da arte possam ou devam ser estabelecidas pelo corpo social.

---

[184] Tratado, p. 351.

[185] Cf. KANT, Immanuel. *Antropologia.* São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 29. Kant define assim o egoísta estético: "é aquele ao qual o próprio gosto basta, ainda que outros possam achar ruins, censurar ou até ridicularizar seus versos, quadros, músicas etc. Ele priva a si mesmo do progresso para o melhor, se isola com seu juízo, aplaude a si mesmo e só em si mesmo busca a pedra de toque do belo da arte".

As regras do gosto se espalham, é claro, pelo corpo social, mas são sempre forjadas na subjetividade e confirmadas ou condenadas pelos verdadeiros juízes da beleza.

Bibliografia

AYER, J. A. *Hume.* São Paulo: Edições Loyola, 2003.

BATTEUX, Charles. *As Belas-Artes reduzidas a um mesmo princípio.* São Paulo: Humanitas, 2009.

BRUNET, Olivier. *Philosophie et Esthétique chez David Hume.* Paris: Nizet, 1965.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful and Other Pre-Revolucionary Writings.* Londres: Penguin Books, 2004.

CASSIRER, Ernest. "Les Problèmes Fondamentaux de l'Esthétique", in *La Philosophie des Lumières.* Paris: Fayard, 1970.

COVENTRY, Angela M. *Compreender Hume.* Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e Subjetividade.* São Paulo: Editora 34, 2001.

DUBOS, Abbé Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.* Paris: École Nationale Superieure de Beaux-arts,1993.

ECO, Umberto. *História da Beleza.* Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.

FERRY, Luc*. Homus aestheticus – A invenção do gosto na era democrática.* Lisboa: Almedina, 2003.

GERARD, Alexander. *An Essay On Taste: To Which Are Annexed Three Dissertations On The Same Subject By De Voltaire, D'Alembert And De Montesquieu (1764).* Estados Unidos: Kessinger Publishing, 2006.

HUME, David. "A Dialogue", in *Enquiries: concerning the human understanding and concerning the principles of morals.* Oxford: Clarendon Press, 1975.

HUME, David. *An Enquiry Concerning Human Understading.* Oxford: Oxford University Press, 1999.

HUME, David. *A Treatise of Human Nature.* Londres: Penguin Books, 2004.

HUME, David. *Enquiries Concerning Human Understanding and Concerning the Principles of Morals.* Oxford: Oxford University Press, 1975.

HUME, David. *Essais esthétiques.* Paris: Garnier Flammarion, 2000.

HUME, David. *Investigação sobre o entendimento humano.* Lisboa: Edições 70, 1998.

HUME, David. "Investigação acerca do entendimento humano", in *Os Pensadores.* São Paulo: Nova Cultural, 1989.

HUME, David. *Investigação Sobre o Entendimento Humano e Ensaios, Políticos e Literários* (Os Pensadores, Volume XXIII). São Paulo: Abril Cultural, 1973.

HUME, David. *Tratado da Natureza Humana.* São Paulo: Editora UNESP, 2002.

HUME, David. *Uma Investigação Sobre os Princípios da Moral.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

HUNTCHESON, Francis. *An Inquiry into the original of Our Ideas of Beauty and Virtue.* Indianápolis: Londres Liberty Fund, 2008.

JONES, Peter. "Another Look at Hume's Views of Aesthetics and Moral Judgments", in *Philosophical Quarterly,* nº 20, pp. 53-59. Londres, 1970 (Acesso Online).

JONES, Peter. *Hume's Sentiments: Their Cicreronian and French Context.* Edimburgo: Edinburgh University Press, 1982.

JONES, Peter. *The Reception of David Hume in Europe* (The Athlone Critical Traditions Series). Londres: Continuum, 2006.

JONES, Peter. *The Science of Man In the Scottish Enlightement – Hume, Reid & Their Contemporaries.* Edinburgo: Edinburgh University Press, 1989.

KANT, Imanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar.* São Paulo: Forense, 2007.

KIVY, Peter. "Hume's Standard of Taste: Breaking the Circle", in *British Journal of Aesthetics,* Inglaterra, 1967.

MONTESQUIEU. *O Gosto.* São Paulo: Iluminuras, 2005.

MOSSNER, Ernest C. *The Life of David Hume.* Glaucestershire: Clarendon Press, 2001.

POTKAY, Adam. *The Face of Eloquence in the Age of Hume.* Estados Unidos: Cornell University Press, 1994.

ROSENFIELD, H. Kathrin. *Estética.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SMITH, Adam. *Teoria dos Sentimentos Morais.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SUZUKI, Márcio. "O ensaio e a Arte de Conversar", in HUME, David. *A Arte de Escrever Ensaio.* São Paulo: Iluminuras, 2011.

TOWNSEND, Dabney. *Hume's Aesthetic Theory.* Londres: Routledge, 2001.

WERLE, Marco Aurelio. *A questão do fim da Arte em Hegel.* São Paulo: Hedra, 2011.

WIND, Edgard. *Hume and The Heroic Portrait – Studies in Eighteenth-Century Imagery.* Oxford: Claredon Press, 1986.