

UNIVERSIDADE ESTUDUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

RAFAEL FERNANDES BARROS DE SOUZA

O PADRÃO DO GOSTO NA FILOSOFIA DE HUME:  
UM ARGUMENTO E OS SEUS ASPECTOS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA AO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DA UNICAMP PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE  
MESTRE EM FILOSOFIA.

JOSÉ OSCAR DE ALMEIDA MARQUES

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO  
RAFAEL FERNANDES BARROS DE SOUZA, E ORIENTADA PELO PROF. DR. JOSÉ OSCAR DE ALMEIDA  
MARQUES.

CPG, \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_

CAMPINAS, 2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
MARTA DOS SANTOS – CRB/8 - 5892 – BIBLIOTECA DO IFCH UNICAMP

So89p	<p>Souza, Rafael de, 1986- O padrão do gosto na filosofia de Hume : um argumento e os seus aspectos / Rafael Fernandes Barros de Souza. - - Campinas, SP : [s. n.], 2011.</p> <p>Orientador: José Oscar de Almeida Marques. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>1. Hume, David, 1711-1776 - Critica e interpretação. 2. Estética. 3. Critica de arte. I. Marques, José Oscar de Almeida, 1949- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</p>
-------	---

Informação para Biblioteca Digital

**Título em Inglês:** Hume's standard of taste: an argument and its aspects

**Palavras-chave em inglês:**

Beauty

Taste

Standard

Hume

Aesthetics

**Área de concentração:** Filosofia

**Titulação:** Mestre em Filosofia

**Banca examinadora:**

José Oscar de Almeida Marques [Orientador]

Maria Isabel Limongi

Luiz Benedicto L. Orlandi

**Data da defesa:** 05/09/2011

**Programa de Pós-Graduação:** Filosofia



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 05 de setembro de 2011, considerou o candidato RAFAEL FERNANDES BARROS DE SOUZA aprovado.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Prof. Dr. José Oscar de Almeida Marques

Handwritten signature of José Oscar de Almeida Marques in blue ink, written over a horizontal line.

Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi

Handwritten signature of Luiz Benedicto Lacerda Orlandi in blue ink, written over a horizontal line.

Profa. Dra. Maria Isabel de M. Papaterra Limongi

Handwritten signature of Maria Isabel de M. Papaterra Limongi in blue ink, written over a horizontal line.



## **Agradecimentos**

À Lu, pela interlocução durante todo o processo; e também pela companhia mais do que especial, essencial!

Aos membros da banca, Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Luiz Benedicto L. Orlandi e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Isabel M. P. Limongi, pelos comentários, críticas e sugestões, com o que aprendi imensamente sobre meu próprio estilo de escrever e racionar.

Ao meu colega, professor e orientador Prof. Dr.<sup>o</sup> José Oscar de Almeida Marques, com quem aprendi o que sei sobre filosofia universitária e algumas características da profissão.

A todos aqueles de quem, em alguma medida, dependi para chegar até aqui (amigos, familiares, entre outros); porque são inúmeras as curvas de um rio até que ele desague em algum ponto.



**RESUMO:** “Do padrão do gosto” já pode ser considerado um texto de filosofia clássica na área da Estética, pois ainda é estudado e admirado por muitos, talvez atualmente mais do que nunca, passados mais de duzentos anos. Tal apelo universal se deve, em parte, ao gênero de investigação do ensaio e, é claro, por ele levar o nome desse filósofo maior que foi David Hume. Pode-se classificá-lo ao lado daquelas obras que discutem o que é a beleza (questão essa que aparece desde os tempos mais remotos na filosofia); mais particularmente, o que conta para as belezas das artes mais finas, digamos, para aquelas da literatura. Além disso, esse é um dos textos mais eminentes de uma das discussões mais características do século XVIII britânico, qual seja, como considerar a nossa capacidade de perceber belezas, ou o que é o gosto. O ensaio, portanto, está ligado a tradições bastante fortes entre nós. Agora, certamente a sua pertinência não teria se mantido sem a excelência de sua escrita – e sobretudo isso. Me refiro não apenas às suas qualidades literárias, que bastariam para explicar o interesse que essa obra tem incessantemente despertado ao longo dos anos e em diferentes países; acredito que o ensaio tem uma primorosa estrutura argumentativa, uma que tem produzido uma enorme variedade de leituras, e deixado muitos leitores simplesmente perplexos. O seu argumento é tal que parece incorrer no tratamento de uma série de questões, procedentes de diferentes “lugares”, pelo menos é essa a impressão que passa a literatura ao seu respeito. Assim, o desafio que se coloca para qualquer leitor seu seria descobrir quais são as questões mais relevantes e significativas, como elas entram na argumentação, até que ponto elas são desenvolvidas e com qual finalidade; pois não é de se supor que todas elas tenham um igual destaque ao longo do argumento, ainda que talvez se ligassem a algum outro interesse que justificasse que fossem trabalhadas a partir do ensaio. Com essa observação, gostaria de chamar a atenção para o fato de que o ensaio (como qualquer outro texto filosófico) pode e deve ser pensado a partir de várias questões, mas é igualmente importante de se lembrar que algumas dessas devem ser mais representativas de seu argumento do que outras. Ora, a minha intenção é indicar quais seriam elas, e para justificar as minhas escolhas, mostrarei como elas conferem ao ensaio uma estrutura argumentativa, e vice-versa, como uma ou outra maneira de se estruturá-lo permite pensar em umas ou outras questões; isso, é claro, requer que se determine quais seriam as suas partes constitutivas e de como elas poderiam estar relacionadas, assim como um poder reconhecer essas questões, nomeá-las e apresentá-las.

*Palavras chave:* beleza, gosto, padrão, Hume, estética.





**ABSTRACT:** “Of the standard of taste” is certainly a key text in aesthetics, for it is the object of study and admiration for many, perhaps more nowadays than ever, more than two centuries later. Such an universal appeal is partially due to the genre of inquiry of the essay, and obviously, to the fact that it carries the name of this major philosopher that was David Hume. It can be classified beside those works that discuss what is beauty (a theme that appears in philosophy since its beginnings); more precisely, what counts for the beauty of the finer arts, especially, for those of literature. Besides, it is also one of the most eminent texts of one of the most characteristics debates of the eighteenth century in Great-Britain, to wit, how to consider our capacity to perceive beauties or what is taste. The essay, therefore, is related to very strong traditions among us. Now, it is evident that its pertinence would not have prevailed without the excellence of its writing – and that above all. I mean not only its literary qualities, which explain sufficiently the interest that this work has aroused throughout the years and in different countries; I believe the essay has an excellent argumentative structure, one that has produced a great variety of readings, and has left perplexed a lot of readers. Its argument is such that it seems to incur in dealing with a series of problems, proceeding from different “places”, at least this is the impression one gets from the literature concerning it. Thus, the task of every reader should be to ascertain which problems are more relevant and significant, how are they introduced in the argumentation, up to what point are they developed and with what purpose; for it is not to be supposed that all of them should be equally outstanding in the course of the argument, even if they were related to some other interest that should justify dealing with them in the essay. With this observation, I would like to pay attention to the fact that the essay (like any other philosophical text) can and should be thought of by a variety of problems, but it is equally important to remember that some of these must be more representative than others in comprehending its argument. Now, my intention is to point out what those problems should be, and to justify my choices, I will show how do they give an argumentative structure to the essay, and vice-versa, how one or another way of structuring the essay permits us to think of one or other set of problems.

*Key words:* beauty, taste, standard, Hume, aesthetics.



## Sumário

1. Introdução	13
2. A busca de um padrão	31
3. A fixação do padrão	65
4. Conclusão	89
Apêndice – tradução de “Do padrão do gosto”	103
Referências	127



## 1. Introdução

Hume tem sido reconhecido por todos pela qualidade de sua escrita: ele soube expressar o seu pensamento magistralmente em vários estilos literários (tratado, carta, ensaio, história, diálogo); é ainda notável a sua capacidade para representar argumentos, quer seus ou dos outros, conforme uma oratória apropriada;<sup>1</sup> ele é um pintor, um anatomista, um simulador de filosofias.

Defende-se, inclusive, que devemos lê-lo primeiro como o escritor que é, caso queiramos compreendê-lo corretamente:

Existe nas obras de Hume um modelo de análise linguística, e o modelo é uma parte do movimento total da escrita de Hume. Ele ajuda a criar uma atitude mental a qual Hume desejou injetar em sua audiência. A análise linguística é sintomática de um desenvolvimento estilístico maior. Em última análise o desenvolvimento pode ser caracterizado como retórico. Mas retórica, neste caso, tem de ser definida com precaução extrema. Os artifícios retóricos não são aqueles que associamos com declamação ou bombástico ou mesmo com aqueles de um largo alcance encontrados na oratória ciceroniana. Eles são aqueles que levam embora a declamação e a emoção despertada. Como Hume observou, eles são aqueles do anatomista que tira fora a pele e observa as pequenas partes. [...]

[...] Hume, numa carta de 1739 a Francis Hutcheson, explicou seu ar desapassionado como resultante de premeditação estilística. Hutcheson comentara sobre o que pareceu ser falta de calor de Hume ao exortar a vida virtuosa. Hume respondeu “Eu devo confessar, isto não ocorreu por acaso, mas é

---

1 Considere-se, por exemplo, os ensaios “O epicurista, O estoico, O platônico e O cético”. O filósofo explica que a sua intenção ali “não é tanto explicar acuradamente os sentimentos das seitas de filosofia antigas, como transmitir os sentimentos daquelas seitas que naturalmente se formam no mundo, e entreter diferentes ideias da vida humana e da felicidade. Eu dei a cada uma delas o nome da seita filosófica com a qual têm maior afinidade.” (HUME, 1987, p. 138, n. 1)

o efeito de um raciocínio quer bom ou mau. Existem diferentes maneiras de examinar a mente assim como o corpo. Pode-se considerá-la como um anatomista ou como um pintor [...] Quando você tira fora a pele e exhibe todas as pequenas partes, isto parece alguma coisa trivial mesmo para as aptidões mais nobres [...] Qualquer sentimento moral quente ... teria o ar de declamação em meio a raciocínios abstratos.”

[...] Pode-se chamar isso de a retórica da ciência. Problemas de análise e aplicação do pensamento de Hume surgiram porque o conteúdo, e não a maneira de sua obra, foram enfatizados. Como um corretivo, a ênfase deve estar na estrutura total da obra de Hume e nas relações das partes para o todo. Do mesmo modo que diz-se a estudantes de literatura para evitar sumários das tramas dos romances e ler para descobrir o mecanismo da escrita, assim estudantes de filosofia deveriam ser orientados a olhar para Hume primeiro como um escritor, depois como um filósofo. As más leituras de Hume não têm sido más leituras de argumentos particulares na sua obra, mas os argumentos não são equivalentes à filosofia de Hume. Leitores têm de olhar para o contexto literário total.<sup>2</sup>

Quer dizer, existe uma proposta de se debater a variedade de leituras que se tem feito da obra humeana. Por exemplo, esse comentador, Morrisroe, repara na pluralidade de escolas contemporâneas que dizem encontrar em Hume a fonte de seus *insights* originais e uma defesa delas, muito embora elas frequentemente sejam incoerentes ou inconsistentes entre si. Por isso ler o filósofo como a um escritor: com a vista na estrutura total da obra e nas relações das partes para o todo – pois só assim poderia uma leitura ser equivalente ao que se encontra escrito.

O ensaio “Do padrão do gosto” tem sido especialmente elogiado por sua excelência literária, e de fato as publicações ao seu respeito têm sido consideravelmente variadas<sup>3</sup>. Talvez por terem sido publicados, sem nenhuma exceção, na forma de artigos, capítulos de monografias ou textos produzidos originalmente para comunicações, os estudos sobre o ensaio ou lidam com questões que, de um modo ou outro, afloram ali, ou apontam defeitos na argumentação do filósofo. Ou seja: o debate a sua volta seria relativamente aberto, desses em que os expositores têm liberdade para escolher cada um as suas próprias questões pelas quais eles trabalharão o

---

2 MORRISROE, 1978, p. 72-3, 78, 80.

3 A melhor referência quanto à diversidade de leituras e comentários sobre “Do padrão do gosto” talvez seja COSTELLOE, 2004, p. 99 – 106.

ensaio, ou para avaliar se o argumento pelo qual Hume estabelece um padrão para o gosto é válido ou não, assim como discutir se as críticas que se tem feito ao filósofo são ou não justas.

Provavelmente, o leitor que dispusesse das principais publicações sobre o ensaio não saberia mesmo dizer se essas interpretações todas são consistentes entre si ou não. Muitas vezes os debates entre um e outro comentador quanto a uma ou outra questão são explícitos; sem dúvidas, há também algumas semelhanças entre vários comentários. Por exemplo, observou-se que, num certo período, entre as décadas de 80 e 90, os comentadores de “Do padrão do gosto” pareciam estar divididos entre: aqueles que consideravam a busca de um padrão para o gosto uma investigação sobre regras e princípios do gosto e da beleza, e aqueles que a tomavam como uma discussão sobre quem poderia estar com a razão em eventuais contendas de sentimentos. Isto é: de um lado, alguns defendem que Hume estaria discutindo a uniformidade do gosto e a possibilidade de determinarmos as relações que a natureza estabelecera entre forma e sentimento; do outro, alguns defendem que Hume estaria discutindo o perfil dos únicos críticos que podem de direito ser chamados de verdadeiros juízes nas artes, e como identificá-los. Cientes dessa ambiguidade, e preocupados mesmo com ela, outros comentadores propuseram resolvê-la, cada um a sua maneira, e eles são críticos quanto à maneira um do outro.<sup>4</sup> Como eu as vejo, essas duas tendências, por assim dizer, não seriam incompatíveis entre si, apenas indicariam que existe uma diferença entre os comentadores quanto ao que mais lhes prende a atenção – Hume alimenta mesmo as nossas esperanças de alguma vez atingir um padrão de gosto, quer identificando quem são os verdadeiros juízes nas artes, ou determinando os princípios gerais do gosto. Entretanto, duas outras leituras me chamaram a atenção, na medida em que propõem ainda outras questões para serem consideradas na busca por um padrão de gosto. Uma é de Paul Guyer: ele destaca que o padrão do gosto – entendendo por isso “um cânone ou um consenso historicamente formado” – é um fator crucial na regulação da busca individual pelo prazer (ou seja, na formação do gosto), tanto como na experiência agradável dos belos objetos (pois sentiríamos um prazer adicional em compartilhar nossos sentimentos com os outros), e que serviria também para significarmos nossos discursos sobre a beleza.<sup>5</sup> A outra leitura é de Maria Isabel Limongi: ela parece enfatizar que não

---

4 WIEAND, 1984; SHELLEY, 1994.

5 GUYER, 2005, p. 37 – 76.

se trata apenas de descobrir os princípios do gosto, mas sobretudo de empregar juízos regulares como modelo para produção de outros juízos, também regulares; isto é, a sua questão seria a normatização do gosto como o que efetivamente produz uma uniformidade de gosto; a norma do gosto, porém, seria suscetível a infinitas correções, de modo que a busca de um padrão para o gosto redundaria num “círculo virtuoso”, como ela o chama. Para concluir este retrato da variedade de leituras e comentários sobre o ensaio, resta apenas mencionar o grande debate que se formou em torno da validade do argumento que o filósofo desenvolve ali. Têm-se comentado que Hume não logra em estabelecer um padrão para o gosto, e isto por causa de uma série de motivos, os quais disputam entre si. O seu argumento envolveria um círculo vicioso, porque os verdadeiros juízes nas artes mais finas seriam definidos em função das obras de gênio, e as obras de gênio em função dos verdadeiros juízes. Mas esse círculo poderia ser rompido, com pena de cair numa regressão ao infinito, porque os verdadeiros juízes são definidos em função das características que Hume lista para determinar-lhes um perfil, entretanto, algumas dessas características remeteriam a outras mais infinitamente. Ele seria redundante, porque ninguém precisa recorrer a críticos quaisquer, uma vez que cada um pode esforçar-se para ser ele mesmo um verdadeiro juiz nas belas artes. Finalmente, diz-se que esses verdadeiros juízes não poderiam ser reais para o argumento do filósofo funcionar, pois: se lhes for concedida a possibilidade de errar, é possível que todos eles possam errar em conjunto, e o veredicto conjunto deles evidentemente não seria verdadeiro; assim, eles jamais poderiam errar, isto é, eles não podem ser humanos; mas, sendo ideais, um veredicto conjunto deles jamais pode ser alcançado, logo, a ideia de um padrão para o gosto não passaria de uma ficção.

Esta dissertação é uma proposta de trabalho diferente: nem é criticar ou avaliar, nem é escolher uma ou outra questão; antes de mais nada, trata-se de investigar a estrutura argumentativa do ensaio. É difícil saber quais são as proposições de um argumento, quando não as vemos esquematicamente, ou pior, quando não podem ser propriamente representadas senão por considerações mais complexas; nesses casos, é muito difícil saber com certeza quais são as partes mais simples que compõem o todo, e o trabalho mais fundamental talvez seja descobri-las em primeiro lugar. Para ilustrar que tipo de trabalho é esse, seria como pôr-se a seguir os passos de um autor em meio a vários outros que não são dele, o que pressupõe um conhecimento daquilo que lhes é característico: sempre podemos tomar a trilha errada, o que acontece quando julgamos imperfeitamente e apenas parcialmente consideramos as suas pegadas, e isso é, de certo modo,



como atribuir-lhe um percurso, quer acertemos ou não<sup>6</sup>.

Por que teria Hume se esmerado tanto no cultivo e apresentação de suas ideias? Simplesmente porque essa é a sua característica: talvez se deva a ele ter sido tomado pela paixão de literatura quando ainda novo,<sup>7</sup> e o desejo de fama certamente foi um dos motores quanto a esse respeito. A própria história de publicação do ensaio talvez sirva para ilustrar um pouco esse esmero.

“Do padrão do gosto” apareceu para possibilitar a publicação de um volume intitulado *Quatro dissertações*;<sup>8</sup> inicialmente, os textos que o formavam eram, 1. “A história natural da religião”, 2. “Das paixões”, 3. “Da tragédia” e uma 4. sobre geometria e filosofia natural. Quanto a este último, também referido anos depois como sendo sobre os princípios metafísicos da geometria (tal ensaio nunca foi encontrado), Hume revela que ele decidira eliminá-lo após ter sido persuadido pelo lorde Stanhope de algum defeito no argumento ou na sua perspicuidade<sup>9</sup>; mas, porque as três dissertações não bastavam para uma publicação, o filósofo adicionou outros dois ensaios que ele nunca teve a pretensão de publicar, “Do suicídio” e “Da imortalidade da alma”. Como era de praxe no mercado editorial da época, as então cinco dissertações foram impressas e distribuídas, antes de serem publicadas, a amigos, clientes, etc., pessoas que de algum modo estavam envolvidas com Hume ou com Millar, o seu editor no momento, e que participavam da “cena literária e filosófica”; quaisquer comentários ou objeções deveriam aguardar a publicação oficial. Um dos clientes daquele editor era William Warburton, um clérigo que ascendeu a bispo, muito bem relacionado a importantes autoridades da época; ele fez graves censuras aos ensaios de Hume em uma carta pessoal enviada a um amigo seu, sobretudo contra os dois últimos, representando-os como privados de todos os princípios virtuosos; enfim, esse clérigo teria ameaçado Millar, que por sua vez teria se reportado a Hume, dizendo que a Igreja

---

6 Esse talvez seja o maior problema quanto a buscar o fio da meada de um argumento: supor um fio que simplesmente não existe.

7 HUME, 1987, p. xxxii.

8 A história que se segue é um resumo seletivo do artigo “Hume's four dissertation” de Ernest C. Mossner (1950).

9 Philip Stanhope, II conde de Stanhope (1714 – 1786). Mossner nos conta que ele foi casado com uma prima distante de Hume (MOSSNER, 1950, p. 38, n. 3). Nos é dito ainda que ele era um dos maiores matemáticos da Inglaterra naqueles tempos, assim como bastante talentoso em outros ramos da ciência e da filosofia, além de conhecer de cor cada linha de Homero (BIRKBECK HILL, 1888, p. 232, n. 4).

abriria um processo de acusação e que o governo decidiria contra eles.<sup>10</sup> A pena, nestes casos, envolvia prisão, subir ao pelourinho (ocasionalmente com uma inscrição na testa, “blasfêmia”), trabalhar numa casa de correção e pagar uma multa, além de algumas outras taxas legais; assim, Hume concordou em recolher as cinco dissertações e destruí-las com os custos repartidos entre ele o seu editor, apenas alguns volumes sobraram, que de um modo ou de outro não foram localizados, rendendo a Hume certa cautela até o final de sua vida. O caso provavelmente teve uma repercussão considerável, pois, vinte e oito anos depois, William Rose, um dos editores de um periódico, o *Monthly Review*, comenta que algumas cópias daqueles ensaios circulavam clandestinamente a um preço elevado; além disso, alguns editores londrinos anunciaram nos jornais uma nova edição do *Tratado*,<sup>11</sup> o que indica que existia uma publicidade em torno dos problemas de Hume com a igreja, da qual eles tentaram se aproveitar para liquidar com o restante das cópias da obra nati-morta. Finalmente, aquelas três dissertações iniciais só foram publicadas com a inclusão de “Do padrão do gosto” à seleção, sendo que ainda lhe foi adicionada, ainda, pelo menos em uma primeira tiragem, uma dedicatória de Hume ao seu amigo e primo John Home, autor da tragédia *Douglas*; quanto a essa dedicatória, o filósofo diz que, apesar de nunca ter se envolvido com trabalhos tão servis, ele decidira fazer uso do que estava em seu poder para ajudar um jovem gênio a superar os inexplicáveis obstáculos que foram-lhe lançados ao caminho; poucos dias depois, ele revela ter sido azucrinado como há muito tempo não era por causa disso, e sua primeira atitude foi escrever a Millar solicitando a remoção dela, mas um número considerável de cópias já estava em circulação; na verdade, tal dedicatória era um ataque indireto aos representantes da intolerância e da estreiteza mental, a serem encontrados entre os ministros da igreja escocesa, que se oporiam a peças teatrais pelas ideias de moralidade e decência que elas representassem e que não fossem conformes aos seus princípios religiosos, e entre os críticos e produtores ingleses que se recusaram a levar a tragédia de seu primo para Londres.<sup>12</sup>

Comenta-se que “Do padrão do gosto” teria sido escrito às pressas apenas para

---

10 Uma história da perseguição sofrida por Hume em função dos seus escritos e uma cronologia encontram-se detalhadamente apresentadas em FIESER, 2003, Introduction, p. xx e xxi.

11 Certamente era uma farsa, porque Hume não teria autorizado uma nova publicação do seu livro de juventude já relançado na forma das investigações, e com a dissertação sobre as paixões no prelo.

12 Cf. MOSSNER, 1940; e FIESER, 2003, Introduction, p. xxi e xxii.

possibilitar a publicação daqueles outros textos, e que teria passado por mais de duzentas correções editoriais, a maioria de pontuação, sem nenhum retoque no argumento.<sup>13</sup> Mesmo que o ensaio tenha sido escrito nesse intervalo de um ano, entre a primeira e segunda propostas de publicação, com certeza há outros motivos por detrás de sua publicação. Basta imaginar, por exemplo, que Hume tenha se motivado a escrevê-lo para que servisse de fundamento para a crítica que ele lançou na forma de dedicatória ao seu primo, ou então que ele já viesse trabalhando nesse argumento há anos (o que explicaria porque ele nunca precisou mexer em seu argumento)<sup>14</sup>. Na verdade, quanto a esse respeito, nós só podemos conjecturar; mas afirmar que Hume tenha escrito o ensaio apenas para permitir a publicação de seus outros textos, além de não corresponder com o impacto que ele teve, põe a perder que também podemos justificar a sua origem a partir de uma outra história de publicação, aquela que trata da cena filosófica e do circuito literário daqueles anos, e que é indispensável para contextualizar o ensaio.<sup>15</sup> “Do padrão do gosto” lida com um assunto que se tornou praticamente uma “febre” naqueles tempos, qual seja, a noção de gosto; sobre o que muitos outros excelentes autores já haviam escrito – ou seja, essa era uma “área” bastante competitiva, “um terreno remexido”, uma noção consideravelmente cultivada.

Um crítico uma vez disse que Hume devia pensar que fosse necessário ser original para atrair para si a atenção do público (afinal, a sua única ambição era fama literária), visto que pode-se observar em seus escritos essa busca por singularidade.<sup>16</sup> A observação parece mesmo aplicar-se muito bem ao presente caso, e o ensaio deveria de ter alguma singularidade, pois o meio

---

13 “Hume nos diz que “Do padrão do gosto” foi escrito com alguma pressa e existe **apenas** para permitir a publicação de outros ensaios [...] Hume fez cerca de duzentas correções editoriais ao longo dos vinte anos subsequentes e múltiplas edições, a maioria das quais envolvendo pontuação.” (GRACYK, 2008, seção 4, “Hume’s essay on taste” – grifo meu).

14 Afinal, ele mencionara algo do tipo em seu projeto de juventude, o qual ele jamais modificou profundamente: “Os assuntos do *Entendimento* e das *Paixões* formam uma série completa de raciocínios por eles próprios, e eu estava disposto a tirar vantagem dessa divisão natural a fim de testar o gosto do público. Se eu tiver a sorte de encontrar sucesso, eu irei proceder ao exame da *Moral*, da *Política* e da *Crítica*, completando esse *Tratado da Natureza Humana*.” (HUME, Advertisement)

15 Além disso, não é verdade que Hume tenha dito que o ensaio existe apenas para a publicação de outros textos. O filósofo diz tão somente isso: “I wrote a new Essay on the Standard of Taste, to supply their place [os ensaios sobre a imortalidade da alma e sobre o suicídio].” (BIRKBECK HILL, 1888, p. 230)

16 Joseph Towers, “Observações sobre a *História da Inglaterra* do Sr. Hume” (1778). *Apud*: FIESER, 2003, p. xix.

filosófico inteiro se mobilizou após a sua publicação. Edmund Burke, Alexander Gerard, Henry Home (o lorde Kames), Hugh Blair, etc.; vários filósofos se posicionaram com relação ao que Hume propôs em “Do padrão do gosto”.<sup>17</sup> Disse-se, mesmo assim, que o impacto do ensaio fora fraco, se considerarmos o “calibre do filósofo”, relativamente à influência de outros autores.<sup>18</sup> Isso nós também poderíamos admitir por comparação com o impacto que outras investidas do filósofo provocaram, mais notadamente, a sua crítica à necessidade causal. Agora, deve-se reconhecer que a influência de um trabalho em filosofia depende em grande medida do acaso, mais precisamente, de isso ser ou não levado adiante por outros eminentes autores. Por exemplo, talvez a crítica humeana à noção de causação não tivesse tido a sorte que teve se não fosse Kant tê-la abraçado; nem precisaríamos ir tão longe, mesmo porque Kant também não foi um autor muito popular em seu tempo, basta observarmos que a crítica humeana à causalidade levantou clamores entre filósofos como Beattie, Priestley e Reid, e uma recepção dessas já teria sido o suficiente para dar certa projeção ao filósofo. De maneira semelhante, talvez a estética humeana, e a sua proposta de um padrão para o gosto, tivessem tido uma sorte bem mais favorável, não fosse a guinada que a estética kantiana, sobretudo o idealismo alemão, deu na história dessa disciplina. Na verdade, refletindo um pouco mais, talvez o impacto do ensaio não tenha sido tão fraco como aquele comentador supôs. Diz-se que o próprio Kant teria concebido a primeira parte da terceira crítica em resposta a Hume,<sup>19</sup> na medida em que visa a justificação da nossa pretensão de falar universalmente sobre a beleza dos objetos;<sup>20</sup> a solução kantiana, é claro, não é buscar nenhuma fundamentação empírica para os juízos de beleza, ao contrário, depende de uma dedução transcendental desses juízos. Sabemos também que filósofos e estudiosos do século XIX também demonstraram interesse no ensaio, para não mencionar que alguns filósofos contemporâneos têm-se declarado inspirados por ele.<sup>21</sup> Finalmente, nada mais óbvio do que o interesse que se tem atualmente pelo ensaio, pois historiadores da filosofia e da estética têm

---

17 BURKE, 1764, Introcutioin “On taste”; GERARD, 1780, part IV “The standard of taste”; HOME, 2005, chap. 25 “Standard of Taste”; BLAIR, 2005, Lecture II “Taste”.

18 HIPPLE, 1957, p. 37.

19 JONES, 2009, p. 445.

20 GUYER, 2008a, p. 204 – 7, 222 – 41.

21 JONES, 2009, p. 444 – 5.

publicado cada vez mais novos trabalhos sobre ele, os quais têm aparecido mesmo com certa regularidade, e é gritante o progresso que se tem feito quanto à sua compreensão. Ora, certamente é muito estranho defender que o impacto do ensaio tenha sido pequeno. De modo geral, talvez a influência do ensaio se deva ao fato de o escocês jamais ter saído completamente de cena como um filósofo maior. E isso nos leva a supor ainda que tamanha influência talvez seja um indício de que a noção de gosto tenha atingido o seu caráter filosófico mais plenamente formado com o tratamento humeano.<sup>22</sup> Quanto àquela singularidade no tratamento humeano da noção de gosto, ela é certamente a proposta de se buscar e fixar um padrão para o gosto, uma questão nova, ou pouco trabalhada até então.

*Gosto* transformou-se num dos conceitos mais importantes da filosofia britânica do século XVIII, logo, tem uma importância histórica grande. Nascida de uma metáfora com o paladar, dando às vezes a entender que se tratava de uma harmonia entre os sentidos, a noção foi importante para algumas filosofias pelo menos desde o Renascimento na Itália.<sup>23</sup> É incerto quando ou quem a inventou ou popularizou, talvez tenha sido o notável Leon Battista Alberti no século XV.<sup>24</sup> Comenta-se que um uso extensivo seu ocorre na obra do espanhol Baltasar Gracián no século XVII.<sup>25</sup> Ela teria atingido a sua maior importância na segunda metade do século XVIII na Grã-Bretanha, e talvez tenha sido definitivamente incorporada à tradição filosófica naquele momento. Entre os britânicos, supõe-se que a sua popularidade deveu-se às obras do poeta John Milton no século XVII,<sup>26</sup> contagiando a Filosofia pelos trabalhos de Anthony Ashley Cooper (mais conhecido pelo seu título nobiliário, III conde de Shaftesbury) e de Joseph Addison, tendo sido posteriormente sistematizada por Francis Hutcheson, James Harris, Alexander Gerard, Hume, Edmund Burke, Henry Home (o lorde Kames), Hugh Blair, Thomas Reid, Archibald Alison, e muitos outros. A passagem abaixo talvez sirva para dar ao leitor uma ideia do amplo uso da noção e o seu interesse para o frequentemente chamado de “o século do gosto” ou “o século da

---

22 Por exemplo, cf. DICKIE, 1996, chap. 5 “Beauties and blemishes: David Hume” e chap. 6 “General Evaluation”.

23 TOWNSEND, 2001, chap. 2 “Taste”.

24 TOWNSEND, Dabney. “Taste: Early History,” *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1998, 4: 355 – 60 (356). *Apud*: GIGANTE, 2005, p. 17.

25 ADDISON, 1819, vol. VI, p. 74.

26 GIGANTE, 2005, p. 17.

crítica”<sup>27</sup>:

Gosto é atualmente o ídolo querido do mundo polido e do mundo das letras, e na verdade parece ser considerado a quintessência de quase todas as artes e ciências. As damas e cavalheiros finos vestem-se com gosto; os arquitetos, quer góticos ou chineses, constroem com gosto; os pintores pintam com gosto; os poetas escrevem com gosto; os críticos leem com gosto; em suma, violinistas, instrumentistas, cantores, dançarinos e mesmo artesões são todos os filhos e filhas do gosto. Mas nessa superabundância de gosto, poucos podem dizer o que é isso realmente, ou o que a palavra mesmo significa.<sup>28</sup>

Tal idolatria ao gosto certamente foi impulsionada por uma série de circunstâncias políticas, econômicas e sociais, tais como: um aumento da qualidade de vida, assim como do ócio, dentre a classe burguesa; uma maior facilidade para realizar viagens, a realização de concertos públicos e a abertura de museus (tendo isso contribuído ainda para uma nova maneira de se encarar as artes, pois agora elas eram removidas de seu contexto original); o declínio do patrocínio individual, seguido pelo aumento proporcional da liberdade dos artistas para satisfazer a crescente demanda do mercado cultural de seu tempo e para produzir o que eles bem entendessem; o começo do estudo formal das artes nas universidades, principalmente da literatura, por não-praticantes e não-colecionadores, o que aumentou o público informado; o aumento da disponibilidade de livros e ilustrações sobre as artes, assim como de traduções e comentários deles; uma melhor distinção entre as artes e as ciências; enfim, uma crescente influência dos críticos através dos periódicos, os quais causavam polêmicas e colaboravam para envolver cada vez mais pessoas com as questões relacionados ao gosto e às artes de modo geral; e, é claro, o aparecimento, na cena filosófica, de grandes pensadores e de um frutífero debate que se formou entre eles.<sup>29</sup>

Agora, é impossível não reconhecer que essa cultura do gosto também contou

---

27 CASSIRER, 1997, cap. 7 “Problemas fundamentais da estética”; DICKIE, 1996.

28 COLMAN, G. & THORNTON, B. “On Taste”. In: *The Connoisseur. By Mr. Town, Critic and Censor-General*. Segunda edição. 4 vol.. London: R. Baldwin, 1757, 4: 121 – 27 (121). *Apud*: GIGANTE, 2005, p. 47. *The Connoisseur* era o nome de um satírico periódico semanal sucessor do, igualmente satírico e mais célebre, *The Spectator* de Addison.

29 JONES, 2009, p. 415.

essencialmente com circunstâncias casuais, como o aparecimento, na cena filosófica, de grandes pensadores (todos aqueles acima citados), e beneficiou-se enormemente do debate que então se formou entre eles. Para dar uma ideia disso, ofereceu-se até mesmo um prêmio para o melhor ensaio sobre o gosto, o que talvez tenha se dado justamente por causa de comentários como aquele do periódico zombeteiro. Em 1759, leu-se o seguinte na advertência de “Um ensaio sobre o gosto”, de Gerard:

A sociedade de Edimburgo pelo incentivo às artes, ciências, manufaturas e agricultura propôs, no ano de 1755, uma medalha de ouro para o melhor ensaio sobre o gosto; mas, não tendo atribuído-a naquele ano, repetiu a proposta em 1756. Isso determinou o autor a entrar na investigação que se segue sobre a natureza do gosto; cujos princípios gerais só ele apresentou para a sociedade, suspeitando que o todo deveria exceder os limites que eles fixaram quando requereram um ensaio. Os juízes apontaram para ele e atribuíram-lhe o prêmio com satisfação, de modo que ele está encorajado a oferecer o todo como foi inicialmente composto, ao público.<sup>30</sup>

O trabalho de Gerard foi publicado juntamente de três outras dissertações sobre o gosto por Voltaire, d'Alembert e Montesquieu (as quais eram, na verdade, traduções das entradas do verbete “goût” da Enciclopédia de Diderot e D'alembert). Hume era um dos membros da banca julgadora, e ele teria particularmente insistido nessa publicação.<sup>31</sup> O incentivo da Sociedade certamente serviu para promover seus próprios interesses, pois Allan Ramsay, o pintor de um famoso retrato de Hume, que também fazia parte dela, publicara o seu próprio ensaio sobre o gosto em 1756; e o ensaio do premiado Gerard estava fortemente baseado nas ideias trabalhadas por Hume desde a década de 30 sobre a imaginação e os princípios de associação de ideias.<sup>32</sup>

Segundo Gerard:

Um bom gosto nem é totalmente o dom da natureza, nem totalmente o efeito da arte. Ele deriva as suas origens de certos poderes naturais da mente; mas esses poderes não podem atingir sua perfeição completa, ao menos que eles sejam auxiliados pela cultura apropriada. Gosto consiste principalmente no

---

30 GERARD, 1780.

31 JONES, 2009, 432.

32 cf. JONES, 2009, p. 432 e SHELLEY, 2010.

aprimoramento daqueles princípios os quais são comumente chamados de os poderes da imaginação; e são considerados pelos filósofos modernos sentidos internos ou reflexivos<sup>33</sup>, suprindo-nos de percepções mais finas e delicadas do que qualquer uma que possa ser propriamente referida aos nossos órgãos externos. Eles são redutíveis aos seguintes princípios: os sentidos de novidade, de sublimidade, de beleza, de imitação, de harmonia, de ridículo e de virtude. Com a explicação deles nós devemos, portanto, começar nossa investigação na natureza do gosto. Nós devemos em seguida esforçarmo-nos para descobrir como esses sentidos cooperam na formação do gosto, quais outros poderes da mente são combinados com eles no exercício deles, o que constitui aquele refinamento e perfeição deles, o que nós nomeamos bom gosto, e por quais meios isso é obtido. E por último nós devemos, por uma revisão dos princípios, operação e objetos do gosto, determinar seu ranque genuíno entre nossas faculdades, sua província própria e real importância.<sup>34</sup>

Se essa concepção sóbria e lúcida das coisas pareceu ser unânime, só o deve ter sido para a Sociedade de Edimburgo. Se considerarmos as publicações da época, quanto mais tentamos entender o que foi isso, mais perceberíamos que o que existia mesmo era um confuso, embora rico, cruzamento de conceitos e questões.<sup>35</sup> É como pensar uma ênfase sobre a sensibilidade individual, às vezes, um tipo de intuição, um não sei o quê misterioso, como a fé, e que teria nos ligado ao objeto mesmo; nisso basearíamos todas nossas escolhas, nas mais variadas circunstâncias da vida; gosto também seria o fundamento de um comportamento civilizado, isto é, da própria sociedade, como uma capacidade natural para socialização; a isso, juntaríamos uma capacidade para julgar as belezas artísticas ou naturais, obras da imaginação ou não, dependendo

---

33 O Sr. Hutcheson foi o primeiro que considerou os poderes da imaginação como tantos sentidos. Em sua *Investigação sobre beleza e virtude*, e em seu *Ensaio sobre as paixões*, ele os chama de sentidos *internos*. Em suas obras posteriores, ele os nomeia sentidos *subsequentes* e *reflexivos*; *subsequente*, porque eles sempre supõem alguma percepção prévia de objetos, sobre a qual ele é empregado; assim, a percepção de harmonia pressupõe nossa audição de certos sons, e é totalmente distinta de meramente ouvi-los, uma vez que muitos que se beneficiam do sentido externo da audição na maior perfeição não têm ouvido musical; *reflexivo*, porque para exercê-los a mente reflete e repara alguma circunstância ou modo do objeto que foi percebido, além daquelas qualidades que se ofereceram a sua atenção num primeiro momento. Assim, a percepção de qualquer objeto não nos dá o agradável sentimento de novidade, até que tenhamos refletido sobre essa circunstância que jamais percebemos anteriormente. No ensaio seguinte os termos *sentido interno* e *sentido reflexivo* são usados promiscuamente. [nota do autor]

34 GERARD, 1780, p. 1 e 2.

35 Cf. HUME, 1987, “Of the standard of taste”; BURKE, 1764, Introduction “On taste”; GERARD, 1780, part IV “Of the standard of taste”; HOME, 2005, chap. 25 “Standard of taste”; GEHRKENS, 1934; HOOKER, 1934; BABCOK, 1935; KLIGER, 1949; BRETT, 1984; TOWNSEND, 1999, Introduction.



de certas faculdades serem afetadas; e tal capacidade de certas faculdades daria num princípio para se investigar empiricamente, como a um mecanismo da mente ou órgão da sensação, a partir do que se aprova de modo geral e universal.

Uma das vantagens do estudo de história é que isso amplia nossos horizontes, trazendo à luz certos aspectos de um período. O debate em torno da noção de gosto, pelo menos na Grã-Bretanha, em sua fase inicial de desenvolvimento, teria por objeto uma questão clássica na filosofia, a saber, o que é propriamente humano – tendo sido conduzido pelas hábeis mãos de Shaftesbury e Mandeville, em *As características dos homens, maneiras, opiniões e tempos* e *A fábula das abelhas* respectivamente. Referida na noção de gosto, a questão envolvia, de um lado, a posse de uma alma além de um corpo, do outro, um princípio de civilidade e de convergência dos homens na sociedade.<sup>36</sup>

Agora, ainda que Hume empregue certos termos que o associam ao debate entre Shaftesbury e Mandeville, é plenamente possível que, em alguns momentos, a noção de gosto tenha se soltado dessa origem, e sido trabalhada sem que envolvesse tais questões sobre a formação do indivíduo e da sociedade, pelo menos, que ela também tenha sido trabalhada com outras questões em vista. Por exemplo, Hutcheson, em sua *Investigação acerca da origem das nossas ideias de beleza e virtude*, mesmo tendo declarado que a sua intenção era dar continuidade àquilo que Shaftesbury já havia começado, parece ter envolvido à noção de gosto com a questão de podermos reconhecer a obra divina.<sup>37</sup> Finalmente, tratando-se do século XVIII britânico, teria sido Addison, em seus artigos sobre os prazeres da imaginação,<sup>38</sup> que pela primeira vez limitou a noção às questões críticas. Em “Do padrão do gosto”, Hume parece trabalhar a noção de gosto com vistas à Crítica.

Na Crítica, fala-se sobretudo das belezas artísticas, mas não estão excluídas as belezas naturais. Nada deve ser melhor do que o conteúdo mesmo de algumas obras mais exaustivas da época para compreender o que era a Crítica.<sup>39</sup> De modo geral, é a prática de analisar, definir e

---

36 Cf. GIGANTE, 2005, chap. 3 “The century of taste: Shaftesbury, Hume, Burke”

37 DICKIE, 1996, chap. 1 “The basic theory of taste: Hutcheson”

38 ADDISON, 1819, v. VI, no. 409; 411 – 21.

39 DUBOS, 1770; HOME, 2005; SMITH, 1985; BLAIR, 2005.

avaliar as propriedades dos objetos naturais ou artificiais.

Diferentemente da Filosofia da Arte, a Crítica não teria visado uma teoria ou investigação que agrupasse as artes. Algumas críticas limitavam-se a considerar a literatura, ou as assim chamadas artes imitativas, tais como o teatro, a eloquência, a pintura. Outros autores compreenderam mesmo várias artes, e, nesse sentido, compuseram algo parecido com uma filosofia da arte. Diferentemente da Estética, a Crítica não teria visado uma investigação das nossas sensações, embora muitas críticas baseiem-se nisso. Por exemplo, as especulações sobre o prazer que nós é conferido pela dor tal como é representada por espetáculos trágicos inevitavelmente envolvem uma investigação das nossas paixões e sensações. Portanto, de modo geral, parecem existir algumas distinções entre essas disciplinas, mas, quando tomadas particularmente, isto é, dependendo do autor e do assunto em questão, pode-se observar algumas sobreposições.

A análise e a avaliação de quais propriedades produzem as belezas e as deformidades de uma obra passam a ser compreendidas como um passo que o crítico dá instintivo, inexplicável, misterioso, intuitivo. Como algumas propriedades foram percebidas em primeiro lugar, e por que elas devem ser tomadas como belezas ou deformidades, são duas questões que passam a ser explicadas a partir do gosto. O gosto representa esse poder perceber e esse poder valorar. Essa nova compreensão quanto à percepção das propriedades de um objeto põe abaixo antigas concepções baseadas nos clássicos e em Aristóteles: a relação entre uma regra e o sentimento de beleza não se sustentaria sem o intermédio do gosto; nem a beleza poderia ser explicada a partir de alguma razão áurea, por exemplo, se não fosse o gosto, em primeiro lugar, que tivesse nos informado a respeito da beleza disso; gosto é mesmo quem percebe essas relações antes de elas se transformarem em regras. No limite, o gosto praticamente assume, ao mesmo tempo, funções da percepção, da razão, do entendimento, da imaginação e da sensibilidade.

A Crítica é uma das ciências referidas por Hume: ela poderia ter um lugar exclusivo dentro de um sistema,<sup>40</sup> e trata, assim como a Moral, do gosto e dos sentimentos;<sup>41</sup> dito de outro

---

40 HUME, 2001, *Advertisement*, p. 2.

41 HUME, 2001, *Introduction*, § 5, p. 4.

modo, essas duas nascem do gosto e do sentimento mais propriamente do que do entendimento, a não ser quando consideramos o gosto geral da humanidade, raciocinamos sobre a beleza e tentamos fixar o seu padrão.<sup>42</sup> Um editor das obras do filósofo nos informa que a Crítica é a ciência da avaliação das obras e discursos literários ou a arte de elogiar a escrita ou a oratória, e que inclui avaliações morais das obras discutidas.<sup>43</sup> De fato, comenta-se que as referências de Hume às artes que não a literatura são pouco frequentes, que suas observações críticas teriam sido formadas principalmente a partir da poesia e do romance, e que as suas menções à música, arquitetura, escultura, pintura, jardinagem, etc. são pouco significantes.<sup>44</sup> Entretanto, quanto à sua noção de literatura, esse mesmo comentador destaca que Hume se interessava mais por filosofia e história do que por poesia e romance;<sup>45</sup> ora, isso pode indicar, pelo menos em princípio, o que o filósofo realmente teria visado como os mais importantes objetos da sua Crítica. Além disso, é forçoso reconhecer que ele também trabalhou algumas questões da eloquência e do teatro em seus *Ensaio*s<sup>46</sup>.

Fala-se que o conceito de crítica, pelo menos na filosofia humeana, não coincide perfeitamente com os de estética e filosofia da arte, na medida em que o primeiro implica uma análise das propriedades estéticas e o segundo envolve uma teoria ou agrupamento das artes numa investigação.<sup>47</sup> Não obstante, deve-se conceder que esses conceitos sejam definidos diferentemente,<sup>48</sup> ademais, é mesmo inevitável que eles sofram contínuas alterações conforme à época, nação e interpretações de cada autor. Por exemplo, a palavra estética, embora ela tenha sido trazida para a filosofia para designar um projeto específico de um autor,<sup>49</sup> é utilizada para designar a disciplina filosófica que lida, de um modo ou de outro, com a beleza artística, quer considere-se as ideias de Hume, Cícero, Nietzsche ou Baumgarten: nesse sentido, a Estética

---

42 HUME, 1999, p. 210, § 33.

43 HUME, 1998, p. 222, Annotations: Section 5, § 37.

44 JONES, 2009, p. 414 – 16.

45 JONES, 2009, p. 425.

46 “Da eloquência”, “Da tragédia”, “Da avareza” (HUME, 1987).

47 GRACYK, 2008, Context, § 3 e 6. Mais sobre a distinção entre Crítica, Filosofia da Arte e Estética, ver: TOWNSEND, 1999, Introduction, p. .

48 TOBIAS, 1967, p. 13 – 6.

49 Baumgarten cunhou o termo em sua *Reflexões sobre Poesia*, de 1735, referindo-se à ciência das sensações.

compreende a Crítica. Agora, se o termo filosofia da arte servir para designar, por exemplo, uma teoria sobre a função social das artes, então também existe uma Filosofia da Arte nos escritos de Hume.<sup>50</sup>

“Do padrão do gosto” promove uma discussão sobre a crítica de gosto, isto é, sobre a avaliação artística, sobretudo literária, considerando-se como fundamento disso o gosto, as sensações de prazer e desconforto e os sentimentos. Por conseguinte, há, no ensaio, uma teoria do gosto, mas uma que se liga mais a Addison do que a Hutcheson ou Shaftesbury. A principal diferença entre Hume e esses autores talvez seja esta: o filósofo não se compromete com quaisquer princípios do gosto, ele não visa determiná-los; ele parece ter insistido mais propriamente no método da investigação desses princípios do que na investigação deles.

Mais particularmente, as diferenças entre Hume e alguns dos seus contemporâneos mais célebres parece estar, sobretudo, nas **observações que cada um é capaz de fazer, no jeito como cada um raciocina a partir delas** e nos **objetivos ou propósitos de cada um com isso**.

Por exemplo: Hutcheson observa triângulos e retângulos, Addison observa um degustador de chás, Hume observa uma espécie de senso comum; Hutcheson generaliza o que ele observa sobre aquelas figuras geométricas, Addison admite que pode-se eventualmente determinar todas as partes que constituem um objeto assim como a proporção entre elas (como o seu degustador de chás), Hume não aceita que se possa generalizar um mesmo princípios para todas as belezas (pois existiriam vários tipos de beleza) e enfatiza que não se trataria tanto de acertar a constituição desse objeto como de alegrar-se e sentir prazer com esse exercício; Hutcheson visa determinar o gosto e fazer disso uma capacidade que se tem pela qual reconhecemos o Criador, Addison visa cultivar e aprimorar o gosto do público inglês (e em geral), Hume visa misturar uma luz do entendimento à sensibilidade das emoções mais finas a fim de discutir a avaliação e reconciliação dos sentimentos.

Cada um desses argumentos têm vários aspectos para serem considerados que os tornam muito particulares. No caso do argumento do ensaio, vemos questões que eram próprias

---

50 “Da escrita de ensaios”, “Da delicadeza de gosto e paixão”, “Do refinamento das artes” (HUME, 1987), “Das diferentes espécies de filosofia”, “Da filosofia cética ou acadêmica” (HUME, 1999).

de sua época, que se ligam à sua própria filosofia humeana, enfim, que decorrem de um jeito próprio do filósofo de considerar as coisas; e há ainda a maneira como tais questões se encadeiam na estruturação do argumento.



## 2. A busca de um padrão

Acredito que é útil dividir o ensaio ao meio para acertar a sua problemática. Na sua primeira metade, notamos dois problemas principais, um que leva à busca de um padrão para o gosto, e outro que complica tal busca. O filósofo começaria pelo primeiro desses.

Hume inicia o ensaio reparando na variedade do gosto: o quão grande ela é, relativamente à variedade da opinião; e como parece que nós estamos naturalmente determinados a responder com disputas de sentimento; o que por sua vez provoca tamanha hesitação e escrúpulos que até mesmo a maior arrogância e imodéstia são anuladas.

[1] A enorme variedade do gosto, além da de opinião, que prepondera no mundo, é óbvia demais para não ter caído sob a observação de todos. Homens do conhecimento mais limitado são capazes de assinalar uma diferença de gosto no estreito círculo de seus conhecidos, mesmo ali onde as pessoas foram educadas sob o mesmo governo, e desde cedo embeberam-se dos mesmos preconceitos. Mas aqueles, que são capazes de alargar os seus horizontes para contemplar nações distantes e épocas remotas, surpreendem-se mais ainda com a grande inconsistência e contrariedade. Estamos prontos para chamar de *bárbaro* tudo que se afasta em grande medida do nosso próprio gosto e apreensão: mas logo vemos o epíteto de reprovação retorquido contra nós. E a mais alta arrogância e imodéstia é enfim abalada, ao observar uma igual certeza por todos os lados, e sente escrúpulos, em meio a uma tal contenda de sentimento, quanto a pronunciar-se positivamente em seu próprio favor.<sup>51</sup>

Certamente a variedade do gosto não deve ser um problema por causar hesitação e escrúpulos. A princípio, isso só seria um problema para arrogantes e presumidos, e o seu máximo dano seria

---

51 Todas as citações são da minha tradução de “Do padrão do gosto”, anexada ao final desta dissertação. Como a minha intenção é tratar de cada parágrafo, cito-os por inteiro. No início da citação, entre colchetes, indico o número do parágrafo. Para o número das páginas, conforme à edição mais recente em inglês, ver o apêndice.

provocar-lhes hesitação e fazê-los sentir escrúpulos. Ora, é impossível não concordar, não há nada de realmente ruim nisso! O problema do gosto ser variado só surge na sequência.

Ao considerar a linguagem dos sentimentos, ainda comparando com as opiniões, o filósofo destaca que, também aqui há uma diferença entre os produtos linguísticos e a realidade, pois a variedade do gosto é maior na realidade do que parece ser quando considerada pelas palavras apenas.

[2] Não apenas essa variedade de gosto é óbvia para o investigador mais descuidado; como ver-se-á, em exame, que ela é ainda maior na realidade do que na aparência. Os sentimentos dos homens frequentemente diferem com respeito à beleza e deformidade de todos os tipos, mesmo quando o discurso geral deles é o mesmo. Há certos termos em toda linguagem que importam inculpação e outros elogio; e todos os homens, que usam a mesma língua, têm de concordar na aplicação que fazem deles. Todas as vozes se unem para aplaudir a elegância, a propriedade, a simplicidade e a inspiração na escrita; e para inculpar o empolado, a afetação, a frieza e um falso brilhantismo. Mas quando os críticos vêm às particularizações, essa aparente unanimidade esvai-se; vê-se que eles afixaram significados muitos diferentes às suas expressões. Em todas as questões de opinião e ciência, o caso é o oposto: vê-se que a diferença entre os homens encontra-se ali mais frequentemente nas generalizações do que nas particularizações, e que é menor na realidade do que na aparência. Uma explanação dos termos comumente finda a controvérsia, e os disputantes surpreendem-se ao ver que eles estiveram querelando, quando no fundo concordavam em seus juízos.

A comparação com a variedade de opinião seria importante porque serve para produzir na mente uma ideia de ambas *dimensão* e *realidade* da variedade do gosto, funcionando como uma parâmetro comparativo – trata-se, pois, de um importante elemento expressivo do ensaio. Mais do que isso, essa maneira de examinar uma disputa (e a variedade por detrás dela: qual é a sua real dimensão?) é característica da filosofia humeana, uma espécie de assinatura do filósofo. Em outro texto seu, a variedade de opinião foi examinada pelos significados que os litigantes afixam aos seus termos; e novamente ela não passava de uma disputa verbal.<sup>52</sup> O filósofo também

---

52 Em “Da liberdade e necessidade”, Hume defende que a célebre controvérsia nunca sequer passou do nível ilusivo da palavras para a realidade, e que ele pretende pôr um fim na disputa por meio de uma definição mais acurada dos significados dessas palavras (cf. HUME, 1999).



já chamou argumentos céticos e ateus de “quimeras de cavalaria”, sugerindo que são um produto fictício da linguagem.<sup>53</sup> Mostrar que disputas em filosofia são meramente verbais é uma das maneiras tipicamente humeanas de superá-las.<sup>54</sup>

Aqui terminariam as semelhanças entre os sentimentos e as opiniões. Os dois variam, mas mesmo isso se deve a causas diferentes: os sentimentos por causa da variedade do gosto (uma causa natural); e as opiniões, por causa de uma variedade de linguagem (uma causa artificial). Temos, como se vê, um caso oposto ao que o filósofo já havia tantas vezes considerado, em que a linguagem influi no sentido contrário, não mais de produção de quimeras e falsos conflitos, mas de produção de um falso consenso, encobrendo diferenças bastante reais.

Hume passa em seguida a considerar essa nova influência da linguagem em nossas vidas, tomando como exemplo o caso dos preceitos gerais em ética: nenhum desses jamais são controversos, de modo que fazem parecer que existe uma harmonia de sentimentos entre as pessoas.

[3] Aqueles que fundamentam a moralidade sobre o sentimento, mais do que sobre a razão, inclinam-se a compreender a ética sob a primeira observação, e a manter que, em todos os questionamentos a respeito da conduta e das maneiras, a diferença entre os homens é realmente maior do que parece à primeira vista. É na verdade óbvio, que escritores de todas as nações e todas as épocas confluam no aplauso da justiça, da humanidade, da magnanimidade, da prudência e da veracidade; e na inculpação das qualidades opostas. Até mesmo poetas e outros autores, cujas composições são calculadas principalmente para dar prazer à imaginação, ainda são vistos desde Homero a Fénelon, a inculcar os mesmos preceitos morais, e a destinar seus aplausos e inculpações às mesmas virtudes e vícios. Essa grande unanimidade é usualmente atribuída à influência da razão patente, a qual, em todos esses casos, mantém sentimentos similares em todos os homens, e previne aquelas controvérsias, às quais as ciências abstratas são tão expostas. Na medida em que a unanimidade é real, essa explicação pode ser admitida satisfatoriamente; mas também temos de conceder que alguma parte disso que parece ser uma harmonia em moral pode ser explicada pela natureza

---

53 “Da filosofia cética ou acadêmica” (HUME, 1999).

54 Ver também “Sobre algumas disputas verbais”, onde Hume toma uma grande questão de seu tempo, a distinção entre virtudes naturais e adquiridas, e a desmonta com uma explicação dos termos e por consideração às filosofias de outras épocas e nações (HUME, 1998).

mesma da linguagem. A palavra *virtude*, com seus equivalentes em toda língua, implica elogio; assim como *vício*, inculpação: e ninguém, sem a mais óbvia e grosseira impropriedade, seria capaz de afixar reprovação a um termo, o qual na acepção geral é entendido num bom sentido; ou de destinar aplauso, quando o idioma requer desaprovação. Os preceitos gerais de Homero, quando ele expõe algo tal, jamais serão controvertidos; mas é óbvio que, quando ele traça retratos particulares de maneiras, e representa heroísmo em Aquiles e prudência em Ulisses, ele mistura um grau de ferocidade no primeiro, e de capciosidade e fraude no segundo, muito maior do que Fénelon admitiria. O sábio Ulisses, no poeta grego, parece deleitar-se em mentiras e ficções, e frequentemente as emprega sem qualquer necessidade ou nem mesmo alguma vantagem; mas o seu filho mais escrupuloso, no escritor de épica francês, expõe-se aos perigos mais iminentes, em vez de afastar-se da mais exata linha da verdade e veracidade.

A referência a Fénelon e Homero cobre não apenas toda a literatura ocidental produzida até a época do filósofo, como serviria sobretudo para revelar um caso em que qualidades bastante contrárias, e mesmo absolutamente incompatíveis, são referidas pelos mesmos termos: para um, heroísmo admite trapaças e mentiras, para o outro, essa é uma qualidade que admite senão a mais exata linha da verdade e veracidade – tem-se assim uma ideia do quão variado pode ser o gosto, e quão contraditórios e inconsistentes podem ser os sentimentos.

Mas esses escritores não visariam propriamente a transmissão de preceitos gerais. Quando muito, eles representam retratos particulares de ações e comportamentos, isto é, particularizam certas qualidades, e, assinalando-as com as marcas de aprovação ou reprimenda, recomendam umas e repreendem outras. Hume toma, então, um autor que visa a transmissão de preceitos gerais.

[4] Os admiradores e seguidores do Alcorão insistem nos excelentes preceitos morais intercalados ao longo daquela performance descontrolada e absurda. Mas é de se supor, que as palavras árabes, que correspondem ao português, equidade, justiça, temperança, deferência, caridade, fossem tais que, a partir do uso constante daquela língua, tivessem sempre de ser tomadas num bom sentido; e dar-se-ia mostra da maior ignorância, não de moral, mas de linguagem, tê-las mencionado com quaisquer epítetos, além desses de aplauso e aprovação. Mas conheceríamos nós, se o pretense profeta realmente atingiu um justo sentimento em moral? Atendamos a sua narração; e nós vamos logo ver que ele destina elogio a tais casos de ardileza, desumanidade, crueldade, vingança e fanatismo,

que são completamente incompatíveis com a sociedade civilizada. Nenhuma regra estável quanto ao que é correto parece ser atendida ali; e toda ação é inculpada ou elogiada, na medida apenas em que é benéfica ou danosa para os verdadeiros crentes.

Desta vez, além de revelar que preceitos gerais encobrem uma enorme incoerência e inconsistência dos sentimentos, o filósofo daria destaque ao correlato disso, a saber, que eles ainda podem dissimular conflitos como esse, em torno do que é uma sociedade civilizada, da doutrina mais correta para se seguir, da escolha mais correta a se fazer. No caso de profetas e outros legisladores, isso certamente lhes seria muito útil para atrair seguidores: essa crítica a Maomé, como o pretense profeta, que não trata de nenhuma regra firme de direito, isto é, que não busca uma razão comum que sirva para todos, mas apenas concede aplauso ao que é vantajoso para aqueles que creem nele, tornou-se uma das mais controversas que se tem lido na obra do filósofo. De fato, ela é dura: começa com uma depreciação do Alcorão (uma maculação da sua escrita), e termina com uma condenação dos sentimentos do profeta; ou seja, ou ele não era escritor, nem dominava aquela língua, ou ele era um ignorante de moral, ou, o que seria o caso, os dois ao mesmo tempo. Mas a consequência mais perniciosa dessa espécie de influência da linguagem seria dificultar a distinção de quem atingiu ou não um sentimento justo em moral.

Finalmente, Hume conclui sobre os preceitos gerais: eles são gerados pelo povo, quando esse inventa certas palavras e expressões, e as empregam num bom ou mau sentido, e são passados adiante como convenções linguísticas.<sup>55</sup>

[5] O mérito de expor verdadeiros preceitos gerais em ética é na verdade muito pequeno. Quem quer que recomende algumas virtudes morais, realmente não faz mais do que está implicado nos próprios termos. Esse povo, que inventou a palavra *caridade*, e a usou num bom sentido, inculcou mais claramente e com muito mais eficiência, o preceito *sê caridoso*, do que qualquer pretense legislador ou profeta, que inserisse uma tal *máxima* em seus escritos. De todas as expressões, essas, as que, junto de seu outro significado, implicam um grau quer de inculpação ou aprovação, são as menos sujeitas a serem pervertidas ou mal compreendidas.

---

55 É praticamente impossível não lembrar de Moisés, que alegara ter recebido de Deus todos aqueles preceitos gerais; mas não haveria nada de sobrenatural nisso.

Portanto, o principal mérito de repassar preceitos gerais em ética seria afixar-lhes um significado (um caso ou retrato de maneiras e costumes particulares). Aliás, este seria o significado clássico de “sê caridoso”, fazer a interpretação de um discurso.<sup>56</sup>

Como cada um poderá ver por si mesmo, o que é dito sobre os preceitos gerais em ética deve aplicar-se igualmente àqueles termos da crítica empregados para referir-se a tais qualidades como elegância e empolado, propriedade e afeição, simplicidade e frieza, inspiração e falso brilhantismo, etc.. Se não fosse assim, qual teria sido o sentido dessa digressão pelos sentimentos morais em “Do padrão do gosto”? A influência da linguagem seria o mesmo na ética e na crítica, e quanto a esse respeito essas duas ciências se assemelhariam. No conjunto, a conclusão seria esta: primeiro, não haveria nenhum mérito em, dentre esses termos críticos, recomendar aqueles que empregamos num bom sentido e repreender os que são entendidos num mau sentido; segundo, o principal mérito no emprego deles está em significá-los (isso é o que o crítico deve fazer); terceiro, a presença deles no discurso de um crítico poderia dissimular os seus verdadeiros sentimentos e iludir-nos, desencaminhar-nos, e assim por diante.

Agora, o problema do gosto ser variado é este outro: é a variedade do gosto que causa, no final das contas, que qualidades contrárias e incompatíveis sejam referidas pelos mesmos termos<sup>57</sup>; na crítica, como na ética, a consequência disso é esta, seus termos mais fundamentais, precisamente aqueles que se referem àquelas qualidades (elegante e empolado, caridade e fanatismo, etc.), por causa da variedade do gosto, tornam-se contraditórios e inconsistentes, o que solapa os seus “alicerces conceituais”.

Uma definição exata e precisa dos termos de uma ciência é uma condição fundamental para estabelecê-la. Por exemplo, para Hume, elasticidade, gravidade, coesão das partes, comunicação de movimento por impulso, eram provavelmente as causas e princípios últimos que se pode descobrir na natureza; e nós deveríamos dar-nos por satisfeitos, se, através de raciocínio e investigação acurados, conseguíssemos encaixar os fenômenos particulares até esse princípios

---

56 Cf. MORRISSEY, 2006.

57 O emprego de mesmos termos para comunicar nossos sentimentos seria uma circunstância que a linguagem já teria se encarregado de colocar na problemática.

gerais, ou perto deles.<sup>58</sup> Esses conceitos, digo, seriam os alicerces da física, e defini-los seria como lançar os fundamentos dessa ciência. De maneira semelhante, não se poderia fundamentar uma crítica sem definir os termos que, nessa ciência, se referem aos princípios e causas últimas de todo elogio e depreciação. Esses seriam, pois, os fenômenos que a crítica se propõe a explicar, e as causas e princípios últimos deles são, para Hume, os sentimentos – às vezes, quando somos solicitados a explicar um elogio, dizemos, “isso é verdadeiramente elegante, diferente daquilo, que está mais para o empolado”. Assim, definir nossos sentimentos é fundamental para a crítica. Não que uma definição ambígua impeça absolutamente o estabelecimento de alguma ciência, apenas que as conclusões nos raciocínios dessa ciência poderão variar mais ou menos relativamente às mesmas premissas, gerando as tais disputas.<sup>59</sup>

Desse modo, antes sequer de mencionar uma busca por um padrão de gosto, o filósofo já teria nos indicado duas razões para tanto, quer dizer, dois problemas que levam a isso: de um lado, a linguagem produziria um véu que dissimula os pretensos entre os verdadeiros juízes, dificultando a avaliação dos sentimentos de cada um deles; do outro, a variedade do gosto arremataria, produzindo uma enorme incoerência e inconsistência dos sentimentos, e isso, se não for absolutamente pernicioso para a instituição da crítica, certamente a abala.

Parece que a literatura sobre “Do padrão do gosto” deu pouca ou nenhuma atenção a isso: é como se essas primeiras páginas fossem rasgadas do ensaio; quando passam-se os olhos sobre elas, nenhuma reflexão é proposta; no máximo, repete-se o que Hume diz sobre a ilusão que a linguagem gera quanto à harmonia dos sentimentos, encobrendo a variedade do gosto, e que

---

58 HUME, 1999, p. 112.

59 “A grande vantagem das ciências matemáticas sobre as ciências morais consiste em que as ideias das primeiras, sendo facilmente apreensíveis, são sempre claras e determinadas, a menor distinção entre elas é imediatamente perceptível e os mesmos termos sempre expressam as mesmas ideias, sem ambiguidade ou variação. Nunca se toma uma oval por um círculo, nem uma hipérbole por uma elipse; e os triângulos isósceles e escaleno separam-se por fronteiras mais nítidas que as que distinguem o vício e a virtude, o certo e o errado. Quando se define um termo qualquer em geometria, a mente por mesma substitui de imediato, em todas as ocasiões, o termo definido por sua definição; ou mesmo se não se emprega nenhuma definição, o próprio objeto pode ser apresentado aos sentidos, por esse meio, apreendido de maneira firme e clara. Mas as sensações mais delicadas da mente, as operações do entendimento, as diversas turbulências das paixões, embora sejam em si mesmas realmente distintas, facilmente nos escapam quando inspecionadas pela reflexão, e não está em nosso alcance evocar o objeto original por mais vezes que tenhamos ocasião de contemplá-lo. Desse modo, introduz-se gradualmente a ambiguidade em nossos raciocínios; objetos assemelhados são facilmente tomados como idênticos e, por fim, a conclusão se distancia demasiadamente das premissas.” (HUME, 2003, p. 95-6)

a busca de um padrão para o gosto só faz sentido se o gosto for variado, ou seja, que uma coisa pressupõe a outra. Não é, pois, nada surpreendente que os problemas da linguagem e da variedade do gosto não tenham sido sequer vislumbrados até agora.

Não obstante, é preciso reconhecer que os problemas da linguagem e da variedade do gosto não são explicitamente formulados no ensaio; ainda que eles sejam interessantes, não é apropriado confundir os reais interesses do filósofo. Finalmente, descobrimos que esses parágrafos parecem servir para indicar que não temos, na crítica, nada análogo aos profetas, que possa ser tomado como referência, para sabermos quando conceder ou não aplauso a um obra. Assim nasce a busca de um padrão para o gosto, de um anseio nosso por uma referência:

[6] É natural que busquemos um *padrão de gosto*; uma regra, pela qual os vários sentimentos dos homens possam ser reconciliados; ao menos, uma decisão, fornecida, confirmando um sentimento e condenando o outro.

O fundamento de tal referência seria, no mínimo, a possibilidade de se avaliar os sentimentos; mas também serviria assegurar a possibilidade de se reconciliá-los. Estes seriam os dois princípios por detrás da investigação de um padrão para o gosto; explicá-los seria um dos principais objetivos do filósofo no ensaio.

Essa maneira mais próxima à letra do texto de se considerar a problemática que leva à busca de um padrão para o gosto não inviabiliza a consideração dos problemas da linguagem e da variedade do gosto para a fundamentação da crítica como problemas que também chamam à busca de um padrão. Uma implica na outra: ao reconciliar os sentimentos por meio de uma regra, ou ao proporcionar uma decisão confirmando um sentimento e condenando um outro, os verdadeiros juízes ou os sentimentos universais se fariam distinguir, servindo de referência tanto para significar mais propriamente os termos da crítica como para concessão do devido elogio ou reprimenda aos casos de cada qualidade. A investigação que Hume anuncia serve perfeitamente para acomodar a crítica aos problemas da linguagem e da variedade do gosto.

Alguns comentadores têm discutido se o filósofo não estaria sendo ambíguo ao definir o padrão como uma regra ou uma decisão (no caso, um veredicto conjunto de verdadeiros juízes nas artes mais finas).<sup>60</sup> Como uma espécie de prova disso, eles alegam que a própria literatura

60 WIEAND, 1984; SHELLEY, 1994.

---

sobre o ensaio tem se dividido entre, aqueles que consideram a busca de um padrão para o gosto uma investigação sobre regras e princípios do gosto e da beleza, e aqueles que a tomam como uma discussão sobre quem poderia estar com a razão em eventuais contendas de sentimentos. Isto é: de um lado, alguns comentadores parecem defender que Hume estaria discutindo a uniformidade do gosto e a possibilidade de determinarmos as relações que a natureza estabeleceria entre forma e sentimento; do outro, alguns comentadores parecem defender que Hume estaria discutindo o perfil dos únicos críticos que podem de direito ser chamados de verdadeiros juízes nas artes, e como identificá-los. Contudo, me parece um erro tomar esse parágrafo como uma definição do padrão, o que só será considerado muito mais adiante; na verdade, o que vemos é uma consideração do que é fundamental para um padrão.

Após considerar o que é fundamental para um padrão de gosto, Hume volta-se para uma hipótese filosófica que corta fora todas as esperanças de sucesso em tal tarefa, e assim, opõe-se ao anseio por um padrão:

[7] Há uma espécie de filosofia que corta fora todas as esperanças de sucesso numa tal tentativa, e representa a impossibilidade de virmos alguma vez a atingir qualquer padrão de gosto. A diferença, diz-se, é muito larga entre o juízo e o sentimento. Todos os sentimentos são corretos; porque o sentimento não tem uma referência além dele mesmo, e é sempre real, sempre que um homem tiver noção dele. Mas não são todas as determinações do entendimento corretas; porque elas têm uma referência além delas mesmas, qual seja, real questão de fato; e não é sempre que elas são conformáveis a esse padrão. Dentre mil opiniões diferentes que diferentes homens podem ter sobre um mesmo assunto, há uma, e senão uma, que é justa e verdadeira; e a única dificuldade é fixá-la e acertá-la. Ao contrário, mil sentimentos diferentes, excitados pelo mesmo objeto, são todos corretos, porque nenhum sentimento representa o que realmente está no objeto. Ele marca tão somente uma conformidade específica ou uma relação entre o objeto e os órgãos ou as faculdades da mente; e se essa conformidade não existisse realmente, o sentimento jamais poderia ter existido. Beleza não é nenhuma qualidade nas próprias coisas: ela existe meramente na mente que as contempla; e cada mente percebe uma beleza diferente. Uma pessoa pode até mesmo perceber deformidade, quando outra é sensível de beleza; e todo indivíduo tem o dever de aquiescer ao sentimento dele mesmo, sem ter a pretensão de regular os dos outros. Buscar a beleza real, ou a deformidade real, é uma investigação tão infrutífera como ter a pretensão de acertar a real doçura ou o real amargor. Conforme a disposição dos órgãos, a mesma coisa pode ser tanto doce quanto amarga; e o provérbio determinou com justiça ser infrutífero

disputar acerca de gostos. É muito natural, e até mesmo de todo necessário, estender esse axioma ao gosto mental, além do corporal; e desse modo, o senso comum, que tão frequentemente está em variação com a filosofia, especialmente com a do tipo céptico, é visto, num caso ao menos, concorde no pronunciamento da mesma decisão.

Ninguém pensa que essa espécie de filosofia do tipo céptico seja de Hume, afinal ele se refere a ela como se fosse outra que não a dele. Não obstante, as semelhanças são tão grandes entre ela e a filosofia humeana que é no mínimo desconcertante para o leitor não saber a verdade. Nós devemos ser capazes de descobrir isso apelando a outros textos humeanos e comparando-os; vejamos, por exemplo, estas passagens:

Se nós considerarmos todas as hipóteses que tem sido formadas, quer pela filosofia, quer pela razão comum para explicar a diferença entre beleza e deformidade, deveremos descobrir que todas elas se resolvem nisso, que beleza é uma tal ordem e construção de partes que, quer pela *constituição primária* de nossa natureza, quer pelo *costume* ou pelo *capricho*, está ajustada para dar prazer e satisfação à alma. Esse é o caráter distintivo de beleza, e forma toda a diferença entre ela e deformidade, cuja tendência natural é produzir desconforto. Prazer e dor, portanto, não são apenas acompanhantes necessários de beleza e deformidade, mas constituem suas essências mesmas.<sup>61</sup>

[...] Você jamais convencerá um homem, que não esteja acostumado com a música italiana, e que não tenha um ouvido para seguir os seus intrincamentos, que um tom escocês não é preferível. Você não tem nem sequer um único argumento, além de seu próprio gosto, para empregar em seu favor: e para o seu antagonista, o gosto particular dele sempre aparecerá como um argumento mais convincente do contrário. Se vocês forem sábios, cada um concederá que o outro pode estar correto; e havendo muitos outros casos dessa diversidade de gosto, ambos confessarão que beleza e valor são de uma natureza relativa apenas, e consistem num sentimento agradável, produzido por um objeto numa mente particular, conforme a constituição e estrutura particulares dessa mente.<sup>62</sup>

[...] Na operação da razão, a mente não faz nada senão percorrer os seus objetos como supõe-se eles se encontram na realidade, sem adicionar coisa

---

61 HUME, 2001, p. 195 §2.

62 HUME, 1987, p. 163.



alguma a eles, ou diminuir-lhes qualquer coisa. Se examino os sistemas ptolemaico e copernicano, eu me esforço, com minhas investigações, somente para conhecer a real situação dos planetas; isto é, em outras palavras, eu me esforço para dar-lhes, na minha concepção, as mesmas relações que eles têm uns com os outros no céu. Portanto, para essa operação da mente, parece que existe sempre um real, embora frequentemente desconhecido, padrão na natureza das coisas; nem é a verdade ou falsidade variáveis com as várias apreensões da humanidade. Embora toda a raça humana concluísse para sempre que o Sol move e que a Terra permanece em repouso, o Sol não se mexe um centímetro de seu lugar por causa de todos esses raciocínios; e tais conclusões são eternamente falsas e errôneas.

Mas o caso não é o mesmo com as qualidades de beleza e deformidade, desejável e odioso, como com verdade e falsidade. Nesses casos, a mente não se contenta em meramente analisar seus objetos, como eles se encontram por eles mesmos: ela também sente um sentimento de deleite ou desconforto, aprovação ou culpa, conseqüente à essa análise; e esse sentimento a determina na afixação do epíteto belo ou disforme, desejável ou odioso. Agora, é evidente que esse sentimento tem de depender da fábrica particular ou estrutura da mente, que habilita tais formas particulares a operar de tal maneira particular, e produz uma simpatia e conformidade entre a mente e seus objetos. Varie a estrutura da mente ou órgãos internos, o sentimento não mais se segue, embora a forma continue a mesma. O sentimento, sendo diferente do objeto, e nascendo da operação disso sobre os órgãos da mente, uma alteração nesses tem de variar o efeito, nem pode o mesmo objeto, apresentado à mente totalmente diferente, produzir o mesmo sentimento.<sup>63</sup>

Parece evidente que os fins últimos das ações humanas não podem em nenhum caso ser explicados pela *razão*, mas recomendam-se inteiramente aos sentimentos e às afecções da humanidade, sem nenhuma dependência das faculdades intelectuais. Pergunte-se a um homem por que ele se exercita; ele responderá que deseja manter sua saúde. Se lhe for perguntado, então, por que deseja saúde, ele prontamente dirá que é porque a doença é dolorosa. Mas, se a indagação é levada adiante e pede-se uma razão pela qual ele tem aversão à dor, ser-lhe-á impossível fornecer alguma. Este é um fim último, e jamais se refere a qualquer outro objeto.

---

63 Ibidem, p. 165.

[...]

Assim, os distintos limites e atribuições da razão e do gosto são facilmente determinados. A razão transmite o conhecimento sobre o que é verdadeiro ou falso; o gosto fornece o sentimento de beleza e deformidade, de virtude e vício. A primeira exhibe os objetos tal como realmente existem na natureza, sem acréscimo ou diminuição; o segundo tem uma capacidade produtiva e, ao ornar ou macular todos os objetos naturais com as cores que toma emprestadas do sentimento interno, erige, de certo modo, uma nova criação. [...] <sup>64</sup>

Acredito que todos concordarão que aquela espécie de filosofia e a filosofia humeana realmente parecem muito uma com a outra, logo, que uma poderia facilmente ser tomada pela outra. Entretanto, há algumas diferenças consideráveis entre elas, por exemplo: o filósofo nunca disse que a busca de um padrão para o gosto era a busca da beleza real, nem que haveria em cada mente uma sensação diferente; sobretudo, nessas passagens acima relacionadas, o filósofo nunca considerou como ele avaliaria as operações racionais e os sentimentos. Nisso talvez esteja a maior diferença entre aquela espécie de filosofia e a filosofia humeana: apesar de as opiniões terem uma referência além delas mesmas, Hume não as avalia por conformidade a esse suposto padrão, pois ele seria na maioria das vezes inacessível (desconhecido), por isso a crença é um elemento importante na concepção da verdade; quanto à maneira de se avaliar os sentimentos, não vemos nada nessas passagens a esse respeito (essa seria precisamente uma das questões que o ensaio pontua na filosofia humeana). Finalmente, talvez pudéssemos provar de uma vez por todas que aquela espécie de filosofia não é mesmo a filosofia humeana, considerando que aquela emprega um raciocínio analítico, isto é, que parte da análise dos sentimentos e das sensações, para negar a existência de um padrão para o gosto; todavia, Hume jamais empregaria um raciocínio desses para tratar de questões de fatos e existência, <sup>65</sup> assim essa filosofia não poderia ser a sua.

Que aquela espécie de filosofia não era sua, isso o filósofo disse abertamente; mas, por causa da enorme semelhança entre elas, achei que fosse importante discutir isso. Limongi sugere

---

64 HUME, 2003, p. 376-78.

65 “[...] Se raciocinamos a priori, qualquer coisa pode parecer capaz de produzir qualquer coisa. A queda de um seixo pode, por tudo que sabemos, extinguir o Sol [...]” (HUME, 2003, p. 221).

que Hume aceita as premissas daquela espécie de filosofia, embora não admita as conclusões céticas que se pode tirar dela, logo, que o filósofo teria pretendido dar uma resposta a esse ceticismo. De minha parte, acrescento que o filósofo teria pretendido mostrar-nos uma possível má interpretação de suas doutrinas: alguém poderia pensar que o relativismo é a posição mais natural que Hume devesse assumir para manter-se fiel a sua própria filosofia; mas não, parece que a busca de um padrão teria origem também numa necessidade do filósofo de negar que aquela filosofia fosse sua.

Contra esse tipo de ceticismo, que alega que todo sentimento é correto e que ninguém deve pretender regular os sentimentos dos outros, Hume simplesmente aponta para experiência, para casos em que os sentimentos das pessoas são banalizados e até mesmo ridicularizados:

[8] Mas embora esse axioma, por passar a provérbio, pareça ter atingido a sanção do senso comum, há certamente uma espécie de senso comum que opõe-se a ele, ao menos serve para modificá-lo e restringi-lo. Quem quer que afirmasse uma igualdade de gênio e elegância entre Ogilby e Milton, ou Bunyan e Addison, passaria por defensor de uma não menor extravagância, do que se tivesse mantido que um monte de terra feito por uma toupeira é tão alto como o Teneriffe, ou uma lagoa tão extensa como o oceano. Embora possa-se ver pessoas que dão a preferência aos primeiros autores, ninguém presta atenção num tal gosto; e nós pronunciamos sem escrúpulos ser o sentimento desses pretensos críticos absurdo e ridículo. O princípio da natural igualdade de gosto é então totalmente esquecido, e conquanto o admitamos em algumas ocasiões, quando os objetos parecem próximos de uma igualdade, ele aparece como um paradoxo extravagante, ou antes um absurdo palpável, quando objetos tão desproporcionados são comparados um ao lado do outro.

Quer dizer, aquela argumentação toda, sobre os sentimentos serem sempre corretos, perderia a sua força tão logo lançássemos um olhar sobre uma recorrente situação em nossas vidas, e toda a dúvida se esvoaçaria numa gargalhada. Por um lado, parece que o provérbio pode ser corrigido em alguma medida, pois em alguns casos haveria sim o que se discutir em matéria de gosto. Por outro lado, aquele ceticismo seria largado ao esquecimento, pois nem sempre todo sentimento seria correto; por exemplo, um sentimento que equivalesse o gênio e a elegância de autores como Ogilby e Milton, Addison e Bunyan, não seria correto. Hume teria pretendido desassociar o senso comum do ceticismo, corrigindo aquele, e fazendo esquecer desse.

A busca de um padrão para o gosto é reabilitada graças a essa espécie de senso comum.

Mas, o que exatamente seria essa espécie de senso comum, como conseguir uma observação dela de modo a atestar a sua existência, a que estaria o filósofo se referindo com isso? – acredito que esse é o exato ponto que deveríamos passar a tocar, e que essa seria mesmo a questão à qual o filósofo se voltaria de agora em diante.

Nesta altura do ensaio, uma mudança drástica parece ocorrer nos rumos em que o argumento flui. Hume passaria a atirar-nos com outros problemas, desta vez, de outra ordem. Antes, a problematização vinha num sentido – da enorme variedade do gosto, passando pelos efeitos ilusivos da linguagem, pelas consequências dessas duas coisas para a crítica, depois pela ânsia por um padrão de gosto, enfim, para a representação cética de uma filosofia e a necessidade de se precaver contra ela – que no fim levaria à busca de um padrão para o gosto. Agora, a problematização parece correr num sentido que aos poucos vai complicando a busca de um padrão, pois depende fundamentalmente de se trabalhar essa noção de senso comum, sobre a qual não sabemos praticamente nada ainda.

Já se supôs uma vez que essa noção de senso comum solicita, para ser compreendida, que recorramos, cada um de nós, às nossas experiências individuais, a fim de testarmos a beleza de certos objetos, e assim, por conta própria, verificar que, em quesito de beleza, ou alguma outra qualidade, alguns objetos não se igualam a outros.<sup>66</sup> De fato, provavelmente todos nós seríamos capazes de apontar, em nossas experiências individuais, alguns objetos que são absolutamente desproporcionais quanto à beleza deles. Mas é óbvio que, quando fôssemos compartilhar uns com os outros as nossas experiências, abundariam os casos em que, objetos desproporcionais para nós não o são para outros, e vice-versa. Certamente, se fôssemos considerar as diferenças entre Olgiby e Milton, ou entre Addison e Bunyan, não as perceberíamos tão marcadamente como o filósofo faz parecer. A comparação entre esses autores valeria mais pelo bom humor: Bunyan, uma lagoa perto do oceano, que é Addison; Olgiby, um montículo de terra feito por uma toupeira ao lado de um vulcão cujo pico toca as nuvens, que é Milton. Não me surpreenderia se acaso descobrisse que esses sentimentos humeanos tiveram um efeito provocativo na época. Na verdade, é bem possível que tivéssemos mesmo sentimentos diferentes desses do filósofo, de tão sutil que é a diferença entre eles: atualmente, os autores outrora satirizados são bastante

---

66 DICKIE, 1996, p. 125-6.

elogiados. Assim, porque funciona mesmo apenas para demonstrar o dissenso entre os homens, teria sido inútil pretender transmitir uma ideia de tal espécie de senso comum dessa maneira, digamos, “subjetivista”, através de nossas experiências individuais.

Hume parece ter uma maneira muito mais autêntica, e mesmo admiravelmente sagaz, mas nada fácil, de explicar o que seria esse senso comum. A princípio, seria mesmo algo análogo à visão, estando ela na origem das imagens sugeridas pelo filósofo, com seus exemplos de objetos desproporcionais, de uma montanha, um monte de terra, uma lagoa e do oceano. Mas também seria algo muito mais sutil do que a visão, porque, enquanto a diferença entre esses objetos é absurdamente grotesca, as diferenças entre Milton e Olgiby, Bunyan e Addison, as quais, supõe-se, são igualmente desproporcionais, certamente não seriam vistas tão facilmente. Na verdade, atualmente não se costuma mais depreciar Olgiby e Bunyan por comparação a Milton e Addison, nem sequer vemos motivos para fazê-lo, e já se reconhece que aqueles autores também têm cada um seus próprios méritos, enfim, a fama de Bunyan teria até mesmo superado a de Addison com o passar dos anos. Os sentimentos que Hume expressa podem mesmo ser escusados, pois eles teriam preponderado na época, sendo proclamados por grandes autores como John Dryden e Alexander Pope, que se tornaram célebres sobretudo a partir de um novo estilo literário, a crítica satírica: ambos ridicularizam Olgiby diante de Milton, e parece que, a essa lista dos *dunces*, que foi se formando gradativamente, Hume pretendeu acrescentar Bunyan.<sup>67</sup> Ora, descobrimos assim que aquela espécie de senso comum seria mesmo uma referência a esses veredictos que ficam ao longo das gerações, dentre certos círculos literatos formados pelos falantes de uma mesma língua. O caso, então, parece ser este: temos o consenso de alguns críticos fazendo oposição, ou melhor, restringido ou modificando a opinião mais vulgar de que todo sentimento é correto. É claro, na base desse consenso, poderíamos ainda encontrar, como iremos, algo análogo à visão; uma coisa não é, pois, incompatível com a outra; na verdade, tal consenso entre alguns críticos seria um reflexo pelo qual inferir aquilo que dá, em todos nós, as sensações pelas quais julgamos tais qualidades como o gênio, a elegância, enfim, a beleza e todas as outras qualidades contrárias.

Essa seria a verdadeira base a partir da qual Hume discute um padrão para o gosto

---

67 Cf. HOME, 2005, p. 719, n. 1. A etimologia de *dunce* remonta ao nome do escritor John Duns Scotus, cuja obra, outrora acolhida, fora ridicularizada um século depois; a expressão significa lerdo ou estúpido.

(pelo menos aqui, em “Do padrão do gosto”). Assim, devemos sempre ter em mente que, ao considerar a avaliação e reconciliação dos sentimentos, o filósofo teria em vista os sentimentos nas situações de confronto entre as artes mais finas, quando se julga as excelências e as máculas de cada autor. Seria um erro, por exemplo, pensar que Hume, à maneira de Dubos, estivesse tratando de uma aprovação pública gradual, decorrente do espalhamento dos sentimentos de alguns raros críticos, até alcançar a maioria das pessoas ou todas elas em todas as épocas e países.<sup>68</sup> Acredito que não se trata nem mesmo de um consenso entre os críticos, apenas entre alguns mais raros que se convertem uns aos outros, algo como uma linhagem de verdadeiros juízes.

Evidentemente, tal veredicto conjunto de verdadeiros juízes pode acontecer ou não, dependendo, é claro, do acaso<sup>69</sup>, mas também das formas de governo,<sup>70</sup> assim como do refinamento das artes,<sup>71</sup> e de uma série de outras circunstâncias requeridas para a sua formação.<sup>72</sup> No caso da espécie de senso comum humeana, não entraria em questão se ela existe ou não, ela já foi constatada pelo filósofo, e estaria adentrando na terceira geração entre críticos britânicos, se estendendo mesmo a épocas e nações bem mais distantes. Então, a fim de considerar aquilo que seria análogo ao órgão da visão e que estaria por detrás da formação dessa espécie de senso comum, isto é, a fim de considerar o princípio ou princípios que constituiriam isso, Hume passa às regras de composição, beleza, arte e crítica, as quais são descobertas por um crítico para um autor, sendo senão observações gerais a respeito do que se tem experimentado agradável em todos os países e em todas as gerações.

[9] É evidente que nenhuma das regras de composição é fixada por raciocínios *a priori*, nem se é capaz de reputá-las abstratas conclusões do entendimento, por comparação com aqueles ordenamentos e relações de ideias que são eternos e imutáveis. O fundamento delas é do mesmo tipo que aquele de todas as ciências

---

68 Gerard nos conta que foi Dubos quem defendeu mais explicitamente que o único padrão é a aprovação geral do público, e que Hume também teria enfatizado um padrão a esse modo (cf. GERARD, 1780, p. 225).

69 De certos críticos terem nascidos em determinada época e nação, de seus veredictos virem à luz; de tais ou tais obras terem chegado e parado em suas mãos, dos autores delas terem as produzido em primeiro lugar.

70 Hume defende, por exemplo, que uma monarquia, como na França, é mais favorável às artes do que um sistema parlamentarista, como na Inglaterra. Cf. “Do surgimento e progresso das artes e ciências” (HUME, 1987).

71 O que envolve, inclusive, a economia e as formas de troca (*the intercourse*) de um povo. Cf. “Do refinamento das artes (HUME, 1987).

72 Como se notará mais adiante em “Do padrão do gosto”.

práticas, a experiência; nem são elas outra coisa senão observações gerais, sobre o que se tem visto que é universalmente prazeroso em todos os países e em todas as épocas. Muitas das belezas da poesia e até da eloquência fundamentam-se na falsidade e na ficção, em hipérboles, metáforas e num abuso ou perversão dos termos com relação ao significado natural deles. Controlar as saídas da imaginação, e reduzir toda expressão à verdade e exatidão geométricas, seria o mais contrário às leis da crítica; pois isso produziria uma obra, a qual, pela experiência universal, tem-se visto que é a mais insípida e desagradável. Mas embora a poesia jamais seja capaz de submeter à exata verdade, ela tem de encerrar-se a regras de arte, descobertas para o autor, quer por gênio ou observação. Se alguns escritores negligentes ou irregulares têm agradado, eles não têm agradado por suas transgressões à regra ou ordem, mas a despeito dessas transgressões; eles possuíram outras belezas, as quais eram conformáveis à justa crítica; e a força dessas belezas tem sido capaz de exceder a censura, e dar à mente uma satisfação superior ao desgosto que nasce dos danos. Ariosto agrada; mas não por suas monstruosas e improváveis ficções, por sua bizarra mistura dos estilos sério e cômico, pela falta de coerência em suas histórias, ou pelas contínuas interrupções de suas narrações. Ele encanta pela força e clareza de sua expressão, pela prontidão e variedade de suas invenções, e por seus retratos naturais das paixões, especialmente aquelas dos tipos alegre e amoroso; e por mais que suas falhas possam diminuir nossa satisfação, elas não são inteiramente capazes de destruí-la. Se nosso prazer realmente nascesse daquelas partes de seu poema, as quais denominamos falhas, isso não seria uma objeção à crítica em geral; seria apenas uma objeção àquelas regras particulares da crítica que estabeleceriam tais circunstâncias como falhas, e as representariam como universalmente culpáveis. Se vê-se que elas dão prazer, elas não podem ser falhas; deixa que o prazer que elas produzem seja alguma vez tão inesperado e inexplicável.

Às vezes é espantosa as diferenças entre os comentadores: eles variam a ponto de dizer, “Surpreendentemente, Hume nunca dá um exemplo claro de uma [regra de arte, composição, beleza ou de crítica]”<sup>73</sup>, e “Hume nos dá mais de vinte exemplos de regras ao longo do ensaio”<sup>74</sup>. Não digo que haja tantos exemplos assim, tampouco que não haja nenhum exemplo do que sejam tais regras. Talvez haja mesmo muitas regras no ensaio, dependendo do que se entende por

---

73 GRACYK, 2008, sect. 4 “Hume's essay on taste”.

74 DICKIE, 1996, p. 126-31.

“regra”. A consideração das qualidades pelas quais Ariosto agrada e desagrada daria uma boa amostra do seu preceituário: 1) as ficções de um autor, apesar de irreais, devem ser prováveis e comuns; 2) estilos diferentes nunca devem ser misturados; 3) uma história deve ser coerente e a sua narração ter uma linearidade; 4) a expressão de um autor deve ser clara e forte, 5) as suas invenções devem ser ligeiras e variadas e 6) os seus retratos de paixões devem ser naturais.

Note-se que a preceituação que o filósofo parece ter em mente não envolve nenhuma referência a propriedades particulares dos objetos como, por exemplo, quando algum bisbilhoteiro diz “deve-se colorir com essas cores, pois elas combinam” ou “deve-se usar tais acordes, não outros”. Ele não nos diz qual é o segredo de Ariosto para produzir retratos naturais das paixões, ou como ele alcança uma expressão clara e forte, ou o que constitui uma variedade e prontidão de invenções. A percepção do quê exatamente produz qual efeito fica à cargo do autor ou espectador, e ninguém mais poderia significar essas palavras senão ele. Hume aconselha tão somente a leitura de Ariosto para compreendermos o que seriam essas qualidades. Isso torna praticamente inesgotável o belo e todas as outras qualidades agradáveis, assim como o feio e todas as qualidades contrárias. As regras que nos são apresentadas, apesar de terem de se referir às obras particulares de um ou outro autor, poderiam muito bem terem vários autores como referência. Se é ou não possível particularizar mais ainda como um autor realiza certas regras, quanto a esse respeito, Hume não diz nada; mas acredito que, em princípio, ele não se teria nenhuma objeção a isso.

Na verdade, este seria precisamente o ponto introduzido pelo filósofo: alguns prazeres seriam mais particularizáveis do que outros. Todas as três transgressões que, diz-se, Ariosto comete, poderiam ser verificadas particularmente, bastaria tomarmos algumas ficções suas, considerar o seu estilo e atentar para interrupções em sua narração. Esses seriam alguns exemplos de belezas que se pode particularizar a partir da escrita de algum autor. Já as belezas que Hume enxerga naquele autor dar-nos-iam exemplos de prazeres bem mais difíceis de se explicar, e que são percebidos senão por uma sensação ou sentimento que se experimenta, como se costuma dizer, “um não sei o quê”.

É óbvio que nem toda regra é boa para algum autor: uma ou outra regra sempre será mais cabível, dependendo do dom de cada um, da arte de cada um. Assim, o gênero de um autor até poderia levar um crítico a flexibilizar uma regra. Isso tudo é mesmo possível porque, para



Hume, as regras do gosto seguem-se da experiência, e não o contrário, como se deveriam constituí-la. O filósofo teria mesmo toda uma concepção acerca de como pode-se chegar a tais regras, se considerarmos que o mesmo que ele diz sobre regras gerais em outros textos seus também se aplica aqui. Como sabemos, regras gerais são, para ele, sempre passíveis de correção, na medida em que se tornam generalizações de casos particulares, afastando-se dessa base que as originaram em primeiro lugar. As exceções a tais generalizações poderiam e deveriam ser explicadas a partir desse afastamento, isto é, por consideração às novas circunstâncias que entram em cena em cada caso e que não apareceram à vista do investigador quando ele pôs-se a generalizar. Por exemplo, diz Hume:

Se um autor compusesse um tratado, do qual uma parte fosse séria e profunda, a outra leve e humorada, todo mundo condenaria uma mistura tão estranha, e o acusaria por negligência de todas as regras de arte e crítica. Essas regras de arte são fundadas nas qualidades da natureza humana, e a qualidade da natureza humana que requer uma consistência em toda performance é a que torna a mente incapaz de passar de uma paixão e disposição a uma outra totalmente diferente num mesmo momento. Todavia, isso não nos faz culpar o Sr. [Matthew] *Prior* por juntar sua *Alma* e seu *Solomão* no mesmo volume, ainda que esse poeta tenha sucedido perfeitamente bem na alegria de um, assim como na melancolia do outro. Mesmo supondo que o leitor devesse ler essas duas composições sem qualquer intervalo [trata-se de uma parte para Solomão e outra para Alma], ele teria pouca ou nenhuma dificuldade na mudança das paixões: por que, senão por considerar essas performances como inteiramente diferentes, e por essa interrupção nas ideias, interromper o progresso dos afetos, impedindo um de influenciar ou contradizer o outro?<sup>75</sup>

Em “Do padrão do gosto”, pelo menos nesse momento do ensaio, a ênfase da discussão parece ser outra, que não a provisão de regras do gosto. Sendo a experiência o fundamento dessas regras, não se pode compará-las com nenhum daqueles produtos de operações mentais *a priori* entre ideias que são eternos e imutáveis, e que são capazes de produzir senão as obras mais insípidas e desagradáveis; isto é, elas não são nenhuma verdade exata ou geométrica. Todavia, mesmo que as regras do gosto não devam ser tomadas como verdades, elas servem para a produção de um gosto e sentimentos universais, e se algum autor agrada apesar de transgredi-las,

---

75 HUME, 2001, p. 244 e 245.

a suposição correta é que ele possui outras belezas ainda, não previstas e até mesmo inexplicáveis. Por conseguinte, destaca-se que a arte deve encerrar-se às regras, mesmo que não deva, nem possa, submeter-se a elas.

Diz-se que este é um passo propriamente humeano na tradição fortemente influenciada por Hutcheson das teorias do gosto e da beleza: que Hume pretende não apenas mostrar que a beleza e o prazer são produzidos segundo alguma regularidade, mas também que deve-se impor algumas regras para a beleza e o prazer serem produzidos segundo certa regularidade em primeiro lugar, como num grande “círculo virtuoso”.<sup>76</sup> De fato, na filosofia humeana, chama atenção a sua maneira de acertar regularidades na natureza a partir de outras regras ainda. Apenas gostaria de reparar que essa história revela apenas uma semelhança e um avanço de um filósofo com relação a outro, sem marcar propriamente as suas divergências. Agora, se fizermos isso, descobriremos que “essa suposta semelhança”, quanto à beleza e o prazer serem produzidos segundo alguma regularidade, talvez devesse mudar de nome, para “uma grande diferença”.

A maneira como Hume considera a hipótese do gosto ser algo análogo a um outro órgão da sensação externa, tal como a visão, logo, de que devemos encontrar alguns princípios que regulam as suas operações, seria absolutamente distinta da maneira como Hutcheson o faz, que é a mesma admitida por Gerard, e que certamente era a mais comumente admitida na Grã-Bretanha setecentista. Mais precisamente, a teoria humeana seria fundamentalmente diferente da hutchesoniana, e a negaria em muitos aspectos, de modo que podemos dizer que a sua novidade estaria sobretudo nisso. Em primeiro lugar, o filósofo parte da observação da experiência coletiva de uma linhagem de críticos, isto é, da experiência de mais de um indivíduo; enquanto o mestre presbiteriano parte da observação de sua própria experiência individual, concluindo que o princípio mais fundamental da beleza, e que está por detrás de todas as operações do gosto, é “uniformidade em meio à variedade” (o que ele deduz da contemplação de objetos mais simples tais como triângulos e retângulos). Em segundo lugar, Hume nos fala de muitas outras belezas que fundamentam-se em mentiras e falsidades, hipérboles e metáforas, e numa perversão dos termos com relação ao significado natural deles, belezas que não se pode absolutamente encontrar em triângulos ou retângulos, e que são muito diferentes de alguma verdade ou exatidão

---

76 LIMONGI, 2006.

geométricas. De maneira semelhante, mesmo que a beleza de alguns objetos fosse causada por propriedades que vemos mais claramente e distintamente em figuras mais simples, como triângulos ou retângulos, o filósofo observa que existem muitas outras formas de beleza, tais como força e clareza de expressão, prontidão e vivacidade de invenção e naturalidade na representação das paixões, que são mesmo difíceis de se colocar em palavras, de se explicar e até de se apontar num objeto particular, como pode-se fazer com uma mistura de estilos, com interrupções numa narração, com ficções bizarras e monstruosas, enfim, com o princípio hutchesoniano de uniformidade entre variedade. Ora, uma questão que Hume tem em vista e que Hutcheson não teria é, como poderiam essas inefáveis belezas serem regulares se mal podem ser apontadas, explicadas ou determinadas? Em terceiro lugar, uma concepção de que a beleza é redutível a algum princípio determinado, além de pôr a perder todas essas belezas indetermináveis, que são várias das belezas propriamente literárias, implica na pré determinação de todas as belezas possíveis, concepção essa que contraria a possibilidade da beleza ser alguma vez inesperada e inexplicável, isto é, que a experiência possa nos revelar belezas absolutamente novas.

Desse modo, parece que, como uma base que pudesse justificar o consenso que se observa passar de crítico para crítico e que, enfim, contagia todo um grupo de pessoas, Hume concebe uma multiplicidade de princípios, alguns já conhecidos e determinados, outros inesperados e inexplicáveis. Na verdade, Hume não teria nenhum problema em dizer que todas as nossas percepções da beleza são mesmo pré determinadas por princípios gerais uniformes na natureza humana; o importante seria admitir a multiplicação de tais princípios, na medida em que se amplia a nossa experiência da beleza, e reconhecer que pelo menos alguns desses princípios se deixem referir apenas por “um não sei o quê”. Em suma, a questão seria raciocinar apropriadamente, como uma postura empirista requer.<sup>77</sup>

---

77 Essa tensão entre a determinação da beleza e a possibilidade de novas belezas também parece ser superado por teorias da beleza associacionistas, como as de Gerard e Alison, e que Hume também explora em princípio (cf., por exemplo, HUME, 1999, p. 102 – 07), visto que as belezas inesperadas e inexplicáveis estão garantidas pela possibilidade de sempre haver novas associações de ideias. Uma tese muito parecida com essa é a de DICKIE (1996): ele defende uma superação das teorias do gosto, cujo ápice é Hume, com a multiplicação dos princípios do gosto. Mas nossos argumentos são muito diferentes: enquanto o comentador se baseia praticamente numa contagem dos princípios em cada autor, e numa análise do quanto cada um reduz as belezas, eu me baseio na observação de que requer-se de uma postura empirista consequente a multiplicação dos princípios do gosto.

O empirismo, tal como Hume nos ensina, não se bastaria em apenas multiplicar os princípios por detrás da beleza. Mais do que isso, diz o filósofo, não é de se supor que, porque experimentamos algumas belezas regularmente, logo, parece que existe algo análogo à visão quanto a esse respeito, todos sentirão conforme a essas regras. Após considerar como um empirista pensa as regras e princípios do gosto, passamos a considerar como ele tem uma concepção complexa dessas regularidades:

[10] Mas ainda que todas as regras gerais de arte sejam fundamentadas apenas na experiência e na observação dos sentimentos comuns da natureza humana, nós não podemos imaginar que, em toda ocasião, os sentidos dos homens serão conformes a essas regras. Aquelas emoções mais finas da mente são de uma natureza muito tenra e delicada, e requerem a confluência de muitas circunstâncias favoráveis para agirem com facilidade e exatidão, conforme seus princípios gerais e estabelecidos. O menor obstáculo externo a tais pequeninas molas, ou o menor distúrbio interno, perturba o movimento delas e embaraça a operação da máquina inteira. Quando nós formos fazer um experimento dessa natureza, e formos testar a força de alguma beleza ou deformidade, nós temos de escolher com cuidado um lugar e hora próprios, e trazer a fantasia para uma situação e disposição adequadas. Uma perfeita serenidade mental, uma memorização do pensamento, uma devida atenção ao objeto; se qualquer uma dessas circunstâncias estiver faltando, nosso experimento será falacioso, e nós deveremos ser incapazes de julgar sobre a beleza católica e universal. A relação que a natureza colocou entre a forma e o sentimento será ao menos mais obscura; e requer-se-á maior acuidade para encaixá-la e discerni-la. Nós deveremos ser capazes de acertar sua influência não tanto pela operação de cada beleza particular, quanto pela admiração duradoura, a qual acompanha aquelas obras que têm sobrevivido a todos os caprichos da moda e do modismo, todos os erros da ignorância e inveja.

Tem-se falado um pouco sobre uma “causação complexa” e sobre duas possíveis noções de causação na filosofia humeana; passagens como essa, em “Do padrão do gosto”, certamente exemplificam isso.<sup>78</sup> Talvez possamos considerar a questão como sendo uma de introdução do método experimental de raciocínio na consideração da beleza, e refletir sobre como poderíamos entender isso. Talvez devêssemos entender por “método experimental de raciocínio”

---

78 Por exemplo: JONES, 1970.

não apenas como um método de investigação empírico, mas principalmente como “um procedimento necessário para fazer aparecer um resultado na experiência”; até mesmo um experimento do pensamento poderia ser um desses procedimentos, se produzisse em nós alguma nova percepção dos fatos. Nessa passagem, teríamos exatamente um exemplo de introdução do método experimental de raciocínio nos assuntos morais: num primeiro nível, Hume requer a confluência de três circunstâncias do lado da fantasia e que se escolha com cuidado uma hora e lugar apropriados para que alguma beleza seja percebida<sup>79</sup>; num segundo nível, o filósofo oferece para consideração uma espécie de experimento para que constatemos um fato, a saber, a crença de que qualquer alteração do lado do objeto ou do lado do sujeito pode alterar a sensação resultante dessa interação<sup>80</sup>.

Essa explicação de como operariam os princípios do gosto não é nenhuma novidade do ensaio, aparecendo também numa passagem já anteriormente citada de “O cético”,<sup>81</sup> pelo menos em suas cores mais fundamentais. Quer dizer, o projeto do jovem Hume, de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais, anunciado no subtítulo de sua repudiada obra de estreia, jamais teria sido abandonado. Pois “O cético” aparece logo em 1742, nas primeiras levas de ensaios, ainda na fase inicial da filosofia humeana, apenas três anos depois de *Tratado*, e quinze anos antes de “Do padrão do gosto”, uma de suas últimas peças escritas.

Vale reparar ainda que Hume dá muito mais destaque às circunstâncias do lado do sujeito que alteram a relação: em contraste com “uma boa obra, em um bom momento seu” (uma maneira de se referir de modo geral às circunstâncias do lado do objeto), ele desenvolverá, ao tratar das qualidades de um crítico, o que seria “uma fantasia numa disposição e situação adequadas”, isto é, “uma perfeita serenidade da mente”, “uma memorização do pensamento” e “uma devida atenção ao objeto”. Algumas circunstâncias do lado do objeto também são referidas pelo filósofo, mas em outros momentos do ensaio, tais como no parágrafo sobre as regras do

---

79 Traduzindo, que se escolha uma boa obra e um bom momento dela (circunstâncias do lado do objeto). Afinal, a pergunta que devemos fazer ao filósofo para compreendê-lo é, “qual é o seu laboratório, onde e quando podemos realizar um experimento desses?”

80 Pois a crença é, como um sentimento ou sensação, uma espécie de fato, um fato interno. Nesse caso, o nosso laboratório seria a nossa própria mente, um “laboratório mental”

81 Cf. nota 63 p. 27 desta dissertação.

gosto e no elogio a Addison e Milton; outros exemplos de circunstâncias que alteram os objetos poderão ser encontrados, por exemplo, nos ensaios “Da eloquência”, “Da simplicidade e refinamento na escrita” e “Da tragédia”.

Portanto, não é nada simples julgar as belezas de uma obra, por causa de todas essas circunstâncias mentais que alteram a relação que a natureza estabeleceu entre forma e sentimento. Assim, vemos que a prática de formular regras do gosto, tal que reflitam os seus princípios gerais e uniformes na natureza humana, isto é, a “arte” do crítico também deve encerrar-se a algumas regras. Por exemplo, deve-se acertá-las não tanto pela operação de cada beleza particular, quanto pela admiração duradoura, a qual acompanha aquelas obras que têm sobrevivido a todos os caprichos da moda e mania, todos os erros da ignorância e inveja. Mas quais são afinal essas obras?

Hume, finalmente, nos dá um exemplo de beleza universal, Homero; apesar de estarmos tratando disso há já algum tempo, o filósofo ainda não havia mencionado nada que se tivesse experimentado com prazer em outras épocas e nações; mas mesmo isso parece que ele faz apenas para considerar outros poréns:

[11] O mesmo Homero, que agradava em Atenas e Roma dois mil anos atrás, é ainda admirado em Paris e em Londres. Todas as mudanças de clima, governo, religião e linguagem não foram capazes de obscurecer sua glória. Autoridade ou preconceito podem dar uma voga temporária a um mau poeta ou orador; mas seu renome jamais será duradouro ou geral. Quando suas composições são examinadas pela posteridade ou por estrangeiros, o encantamento é dissipado, e suas falhas aparecem nas suas verdadeiras cores. Pelo contrário, um gênio real, quanto mais seus trabalhos resistem, e quanto mais longe eles se espalham, tanto mais sincera é a admiração que ele encontra. Inveja e ciúme têm lugar demais num círculo estreito; e mesmo conhecimento de sua pessoa pode diminuir o aplauso devido às suas performances; mas quando essas obstruções são removidas, as belezas, que são naturalmente ajustadas para excitar sentimentos agradáveis, imediatamente propalam sua energia; e enquanto o mundo resiste, elas mantêm sua autoridade sobre as mentes dos homens.

Nesse parágrafo podemos reparar em duas coisas. Primeiro, como se não bastasse os críticos terem de trazer a fantasia deles para uma situação e disposição adequadas (satisfazendo aquelas três circunstâncias), e de escolher bem um obra (uma que se destacasse pela admiração duradoura que ela provoca), o filósofo observa que o descobrimento das regras do gosto, logo, de

alguns princípios do gosto, teria sido ainda mais difícil; porque, como trata-se de emoções muito finas que o crítico deve perceber, elas poderiam ainda ser obscurecidas pela influência da autoridade ou dos preconceitos, ou enfraquecidas e diminuídas pela influência da inveja, do ciúme e de um conhecimento da pessoa que produziu a obra. Segundo, esses princípios do gosto não seriam os únicos por detrás de toda sorte de prazeres, haveria também aqueles encantos decorrentes de autoridade ou preconceito;<sup>82</sup> nem as circunstâncias mentais as únicas que exercem influência sobre os nossos sentimentos, além das quais há certas outras circunstâncias sociais, tais como ciúme, inveja e conhecimento da pessoa. Essas seriam, pois, duas outras observações complementares àquelas sobre os princípios do prazer e sobre o que interfere na produção deles. Agora, por meio delas, Hume estaria argumentando porque o consenso entre alguns críticos dificilmente contagiaria o público em geral; assim, vemos explicitamente que o filósofo não pretende inferir um padrão para o gosto a partir da aprovação da maioria, ao contrário, esse “consenso popular” encobriria o que ele teria realmente visado, o veredicto conjunto de alguns raros críticos.

No conjunto, conclui-se o seguinte:

[12] Parece, então, que, em meio a toda a variedade e capricho do gosto, há certos princípios gerais de aprovação ou inculpação, cuja influência um olho cuidadoso pode encaixar em todas as operações da mente. Algumas formas ou qualidades particulares, a partir da estrutura original da fábrica interna, são calculadas para agradar, e outras para desagradar; e se elas falham em seu efeito em algum caso particular, é a partir de algum defeito ou imperfeição patentes no órgão. Um homem febril não insistiria em seu paladar como apto para decidir sobre sabores; nem alguém, afetado com icterícia, teria a pretensão de dar um veredicto no que diz respeito a cores. Em cada criatura, há um estado são e um defeituoso; e supõe-se que só o primeiro seja capaz de fornecer-nos um verdadeiro padrão de gosto e sentimento. Se, no estado são do órgão, houver uma inteira ou uma considerável uniformidade de sentimento entre os homens, nós podemos daí derivar uma ideia da beleza perfeita; de maneira semelhante à aparência dos objetos na luz do dia, para o olho de um homem saudável, que é denominada a cor verdadeira e real deles, mesmo quando admite-se que a cor é meramente um fantasma dos sentidos.

---

82 Sabemos também que a utilidade de um objeto pode ser causa de sua beleza, assim como a simpatia pode ser um princípio de prazer. Cf. JONES, 2009.

Isto é, todos esses obstáculos e todas essas circunstâncias quando faltam são análogos a defeitos ou imperfeições nos órgãos.

Parece que toda aquela discussão sobre as regras do que agrada universalmente e sobre o que torna alguns objetos belos visava mesmo, não obstante tudo que ela nos fez pensar até agora, mostrar-nos: 1) que a fundamentação de um padrão para o gosto e sentimentos passa pela existência de um órgão sã, 2) que uma ideia de beleza perfeita só pode ser derivada quando existir uma uniformidade inteira ou considerável de sentimentos no estado sã do órgão, e 3) que as belezas e outras qualidades assim percebidas são como as cores tal como elas aparecem aos olhos de um homem saudável na luz do dia.

A analogia com a visão retorna no texto de Hume. Antes, ela tratou da dimensão das qualidades de um objeto: da grandeza de montes de terra e de montanhas e da extensão de lagoas e do oceano; e de quão geniais e elegantes eram Milton e Olgiby, Addison e Bunyan. Agora, ela serve para ressaltar a universalidade de algumas impressões ou sensações: tanto das cores como das belezas e outras qualidades do tipo. Atentemos para o que o filósofo diz: apesar de essas sensações existirem apenas na mente de quem as têm, isso não significaria que as belezas e outras qualidades do tipo, assim como não significa para as cores, que elas não sejam universais; a única diferença é que a saúde do órgão é muito mais facilmente afetada num caso do que no outro; mas, no estado saudável do órgão, em ambos os casos, concordaríamos todos quanto ao que percebemos e quanto às proporções disso que percebemos.

Desde “O cético” o filósofo comenta o pseudo problema de as sensações, quer de algum dos órgãos dos sentidos, ou do gosto, existirem apenas na mente de cada um de nós:

Se eu não temesse ser filosófico demais, eu recordaria meu leitor daquela famosa doutrina, que se supõe estar plenamente provada nos tempos modernos, “que gostos e cores, e todas as outras qualidades sensíveis, não encontram-se nos corpos, mas nos sentidos meramente.” O caso é o mesmo com beleza e deformidade, virtude e vício. Essa doutrina, entretanto, não tira mais da realidade daquelas qualidades do que dessas: nem precisam críticos ou moralistas ressentir-se com ela. Embora se tenha concedido que as cores encontram-se somente no olho, teriam coristas e pintores sido menos prestigiados ou estimados? Existe uma uniformidade nos sentidos e sensações da humanidade que faz com que todas essas qualidades sejam os objetos de arte e raciocínio e que tenham a maior influência na vida e nas maneiras. E, como é



certo que a descoberta acima mencionada em filosofia natural não faz nenhuma alteração na ação e conduta; por que teria a mesma descoberta feito alguma alteração na filosofia moral?<sup>83</sup>

Se insistirmos um pouco mais nessa analogia entre as sensações da visão e desse outro órgão dos prazeres e desprazeres, talvez a questão da universalidade da beleza e da avaliação de suas proporções se ilumine de uma vez por todas: alguns objetos receberiam de seus autores uma luz própria, produzindo na mente de cada indivíduo as mesmas sensações, como o Sol que tem a sua própria luz ou mesmo como a Lua que apenas reflete uma luz que não é sua, e normalmente enxergamos todos as mesmas cores a partir da luz que esses astros colocam sobre os objetos; ademais, a luz de alguns cobriria uma faixa do espectro luminoso, e a de outros outra faixa, e alguns concorreriam com outros ao cobrir a mesma faixa do espectro; nesses casos, um naturalmente ofuscaria o outro, quando as sensações que ele produz forem mais intensas ou simplesmente preferíveis do que as do outro; assim, uns seriam capazes de compreender um oceano inteiro com sua luz, ou uma montanha inteira, enquanto outros apenas uma lagoa, ou um montículo de terra. Afinal, no caso das sensações de prazer e dor que estamos discutindo, qual é fonte delas senão alguns objetos, os quais dizemos que têm uma luz, quer própria ou não, a partir de seus autores?

A posição filosófica humeana,<sup>84</sup> portanto, não representaria nenhuma impossibilidade para a busca da beleza e para a crítica, para uma tentativa de reconciliação dos sentimentos ou para uma avaliação deles, enfim, de se alcançar um padrão para o gosto; os únicos problemas disso seriam resumidos pelo filósofo assim:

[13] São muitos e frequentes os defeitos nos órgãos internos, que previnem ou enfraquecem a influência daqueles princípios gerais, dos quais depende nosso sentimento de beleza ou deformidade. Ainda que alguns objetos, pela estrutura da mente, sejam naturalmente calculados para dar prazer, não é para se esperar que em todo indivíduo o prazer será igualmente sentido. Ocorrem incidentes e situações particulares que, ou lançam uma falsa luz sobre os objetos, ou impedem o verdadeiro de transmitir à imaginação o sentimento e percepção

---

83 HUME, 1987, p. 166, n. 3.

84 E certamente ela é um bom exemplo de subjetivismo, isto é, talvez deveríamos buscar em casos como esse uma compreensão do que pode ser tal doutrina.

próprios.

Essas seriam as verdadeiras dificuldades para alguém que assume que beleza existe senão na mente; entre essas, não há sequer uma linha sobre relativismo.

Hume passa, então, à consideração de que não só esses problemas estão envolvidos na percepção da beleza, e que há algo ainda mais fundamental do que, digamos, a saúde daquele órgão, a saber, a existência mesma desse órgão. Dito de outro modo, a percepção da beleza, além de todos esses problemas que decorrem do fato de ela existir apenas na mente, pressupõe ainda certa habilidade especial.

[14] Uma causa óbvia, porque muitos não sentem o sentimento de beleza próprio, é a falta daquela *delicadeza* de imaginação, a qual é requerida para transmitir uma sensibilidade daquelas emoções mais finas. A essa delicadeza todo mundo tem pretensão: todo mundo fala dela; e reduziriam todo tipo de gosto ou sentimento ao seu padrão. Mas como a nossa intenção neste ensaio é mesclar alguma luz do entendimento com as sensações do sentimento, será próprio dar uma definição mais acurada de delicadeza do que até agora tem-se tentado. E para não derivar nossa filosofia de uma fonte muito profunda, nós vamos recorrer a uma história digna de nota em Dom Quixote.

A questão de que nem todos seriam capazes de perceber a beleza, pelos menos não com a mesma capacidade, teria se tornado célebre nas mãos de Addison, com o aparecimento de seus artigos sobre os prazeres da imaginação. Ali também ela foi trabalhada através da ideia de um refinamento que falta a muitos. Logo no primeiro desses artigos, ou melhor, num artigo em que se anuncia a vinda dos outros, nos é contada uma história para ilustrar o ponto, da mesma maneira que o filósofo disse que fará:

Eu conheci uma pessoa que possuía isso [bom gosto] em tão grande perfeição que, depois de ter degustado dez chás diferentes, ele distinguiria, sem ver a cor, o tipo particular que lhe foi oferecido; e não só isso, mas também quaisquer dois tipos que fossem misturados numa igual proporção; mais ainda, ele levou o experimento tão longe a ponto de, degustando a composição de três tipos, nomear as parcelas donde os ingredientes foram tirados. Um homem de bom gosto na escrita discernirá, segundo a mesma maneira, não apenas as belezas e imperfeições gerais de um autor, mas descobrirá os muitos jeitos de pensar e expressar-se, os quais o diversifica de todos os outros autores, com as muitas infusões estrangeiras de pensamento e linguagem, e os autores particulares de

quem ele as tomou de empréstimo.<sup>85</sup>

Addison define um bom gosto assim:

Depois de ter explicado até aqui o que geralmente se quer dizer com um bom gosto na escrita, e mostrado a propriedade da metáfora que é empregada na ocasião, penso que posso definir isso como “aquela faculdade da alma que discerne as belezas de um autor com prazer e as imperfeições com desgosto”. Se um homem quisesse saber se ele possui ou não essa faculdade, eu o teria feito ler as obras célebres da antiguidade, as quais venceram o teste de muitas diferentes épocas e países, ou aquelas obras entre os modernos que obtiveram a sanção da parte mais polida dos nossos contemporâneos. Se, no esquadrinhamento, ele não se ver deleitado de uma maneira extraordinária, ou, se na leitura das passagens admiradas de tais autores, ele ver uma frieza e indiferença em seus pensamentos, ele deve concluir, não (como é bastante usual entre leitores sem gosto) que o autor carece daquelas perfeições que têm sido admiradas nele, mas que ele mesmo carece da faculdade para descobri-las.<sup>86</sup>

Está implicado na questão de se perceber bem as belezas, poder saber quando o gosto é bom. De certa maneira, essa é uma tese que só se sustenta com um procedimento para atestar a capacidade de alguém para ser afetado por belezas: caso não se descubra ou arranje algum, teria sido muito difícil convencer alguém de que existem vários graus de refinamento nessa faculdade. Outra maneira de sabê-lo é, observando se ele percebe as qualidades distintivas de cada autor:

Ele deve, em segundo lugar, ter bastante cuidado ao observar se ele degusta [tastes] as perfeições distintivas, ou, se eu estiver autorizado a chamá-las assim, as qualidades específicas do autor que ele lê cuidadosamente; se ele é particularmente agradado com Lívio, por sua maneira de contar uma história, com Salústio, por ele entrar naqueles princípios internos de ação que surgem dos perfis e das maneiras da pessoa que ele descreve, ou com Tácito, por ele propalar aqueles motivos externos de segurança e interesse, que fazem nascer a série inteira de transações que ele relata.<sup>87</sup>

Por fim, esse autor conclui que, para sabermos se temos ou não um bom gosto, também

---

85 ADDISON, 1819, v. VI, p. 75.

86 Ibidem, p. 75-6.

87 Ibidem, p. 76.

podemos tentar proporcionar a nossa resposta diante de autores que, sabe-se, são desproporcionais; mas a mais pura verdade é que um bom gosto é algo que, em alguma medida, se tem ou não de nascença:

Ele também pode considerar o quão diferentemente é afetado pelo mesmo pensamento, quando é apresentado por um grande escritor, e quando é repassado por uma pessoa de gênio ordinário; pois há tanta diferença na apreensão de um pensamento vestido pela linguagem de Cícero e de um autor ordinário, como na visão de um objeto iluminado por uma vela ou pela luz do Sol. É muito difícil preceituar regras para adquirir tal gosto do qual falo. A faculdade tem de, em alguma medida, nascer conosco, e muito frequentemente acontece que aqueles que têm outras qualidades em perfeição são totalmente privados dessa. Um dos matemáticos mais eminentes de nossa época me garantiu que o maior prazer que ele tem na leitura de Virgílio é de examinar a viagem de Enéias no mapa; não duvido que muitos historiadores se deleitariam pouco mais naquele divino autor do que nos fatos crus.<sup>88</sup>

Addison parte, então, para a recomendação de três exercícios que deverão auxiliar no cultivo e aprimoramento do bom gosto: estudar a escrita dos autores mais polidos, participar de conversações com outras pessoas de gênio polido e ser versado nas melhores obras de crítica literária que eventualmente possam aparecer. Ele conclui, dizendo que pretende oferecer ao público mais um ensaio sobre o que faz as belezas de uma peça de literatura, desses que ele recomenda para o cultivo e aprimoramento do gosto.

O caso, então, parece ser este: passados quarenta e cinco anos do bom senso que Addison visou semear, Hume, observando que a pretensão a essa delicadeza tinha se tornado geral, teria resolvido retornar à falta dela, desta vez, proporcionando uma definição mais acurada disso.

A admiração de Hume por Addison, e sobretudo a maneira como o filósofo se apropria daquele autor para fins próprios, chega mesmo a chamar a atenção. Ele usa aquele mesmo exemplo do matemático, mas não para ilustrar a falta de delicadeza de alguém, e sim para explicar por que a beleza não se encontra em lugar nenhum nos objetos tal como os concebemos,

---

88 Ibidem, p. 76-7.

pertencendo inteiramente ao sentimento, sendo pois um acréscimo da mente à concepção do objeto – o filósofo confirma essa sua tese reparando que em lugar nenhum dos *Elementos da Geometria* Euclides tratou da beleza do círculo, nem sequer mencionou-a.

Sentimentos são, na filosofia humeana, paixões calmas, ou impressões calmas secundárias e reflexivas; portanto, é de se pensar que emoções finas, tais como as que constituem os sentimentos de beleza e deformidade, pressuponham uma capacidade de concepção tal que as percepções sejam finas, isto é, uma imaginação delicada; entretanto, este seria precisamente o ponto da questão, de uma imaginação delicada não se pode inferir um gosto delicado, pois essas são duas faculdades absolutamente distintas uma da outra, e requer-se um gosto delicado além de uma imaginação delicada.

Vemos, assim, qual é o problema com o bom gosto de Addison: apesar desse autor reconhecer que é muito difícil fixar critérios para o bom gosto, porque isso é uma coisa que, em alguma medida, é de nascença, de modo que, quem não tem, não terá, nem compreenderá o que é; esse é um ponto que ele teria insistido muito pouco, dando muito mais destaque à importância de se cultivar e aprimorar o gosto, o que se obteria através de boas observações críticas e das outras faculdades que estão envolvidas nisso; e ainda que o quadro social da época possa dar razão a uma escolha dessas, o ponto da questão é que saber o que dizem os críticos e conhecer bem algumas obras, entre outras coisas do tipo, não bastam para confirmar um bom gosto; na verdade, esse ideário serviria mais para a formação de um público tagarela do que de um público refinado, pelo menos é isso que parece ter acontecido de fato. Podemos imaginar com facilidade como o método de Addison para o cultivo e aprimoramento do gosto teria se degenerado numa espécie de manual do pretensioso: basta lembrarmos de alguém que conhecemos que tenha lido os clássicos e os modernos e os contemporâneos, e que talvez ainda tenha lido também os esquecidos no passado e os desconhecidos do presente; ademais, alguém que participe dos círculos sociais mais educados e bem informados, e que esteja acostumado a conversar com outras pessoas como ela ou ainda mais eminentes; mas que, apesar de tudo isso, obviamente não faz mais nada senão decorar e repetir os comentários que a crítica especializada nesse ou naquele assunto tem produzido.

Vejamos a história sobre delicadeza que Hume tem para nos contar:

[15] É com boa razão, diz Sancho ao escudeiro do enorme nariz, que eu tenho a

pretensão de ter um juízo em vinho; essa é uma qualidade hereditária em nossa família. Dois dos meus parentes foram uma vez chamados para dar a opinião deles sobre um odre, o qual supunha-se excelente, sendo velho e de uma boa vindima. Um deles o degusta; atenta; e após madura reflexão pronuncia ser bom o vinho, não fosse por um pequeno gosto de couro que ele percebia nisso. O outro, após tomar as mesmas precauções, também dá seu veredicto em favor do vinho; mas com a restrição de um gosto de ferro que ele podia facilmente distinguir. Você não consegue imaginar o quanto os dois foram ridicularizados pelo juízo deles. Mas quem riu no final? Ao se esvaziar o odre, viu-se lá no fundo, uma velha chave com uma correia de couro atada a ela.

Sem dúvidas, essa é uma história sobre ter ou não um bom gosto; além disso, certamente é uma que coloca em destaque a falsa delicadeza ou falso gosto. Esse aspecto da questão está ilustrado na figura dos juízes que ridicularizaram os “parentes” de Sancho. Sobretudo, o vemos na figura de Sancho, onde a falsa delicadeza talvez esteja ilustrada da maneira mais graciosa possível. Ao invés de tratar de um caso de refinamento que ao menos supõe-se verídico, como aquele relatado pessoalmente por Addison, Hume toma o caso de um bronco reivindicando para si tal delicadeza. O contraste entre as histórias já seria suficiente para compreendermos que aqui interessa mais a falsa delicadeza. Sabemos que Sancho está fingindo uma delicadeza porque a história sobre os provadores de vinho era bastante popular, logo, provavelmente nada do que ele disse sobre “uma qualidade hereditária da família” era verdade.<sup>89</sup> A única diferença entre a falsa delicadeza de Sancho e a falsa delicadeza dos juízes que ridicularizaram os seus supostos parentes é: nesse caso ela aparece na forma de arrogância; naquele, na forma de imodéstia. Ao todo, parece que Hume está nos dizendo o seguinte: a maior prova de falta de delicadeza é reclamar para si isso.

Tal ênfase sobre a falsa delicadeza pode ser compreendida, em alguma medida, considerando-se a História. As nações britânicas, sobretudo a Inglaterra, passaram todas por grandes mudanças, nas primeiras décadas do século XVIII, envolvendo principalmente a

---

89 Há, ainda, outros indícios, a partir dos quais se pode construir um caso contra Sancho: por exemplo, o vinho de Cidade Real, que era o vinho que o famoso escudeiro degustara, e cuja origem ele teria acertado pelo gosto, era, na verdade, bastante popular, de modo que ele teria provavelmente se referido ao único vinho do qual ele tivesse notícia. Essa é a graça da história: dois escudeiros, simples como eles são, no momento em que um oferece uma bebida e uma comida, o outro se faz passar de sofisticado; no fim, ambos comem e bebem feito dois porcos! (cf. CERVANTES, 2004, p. 95 – 8)

formação e ascensão do público burguês. Addison declara abertamente que o gosto inglês, isto é, o gosto desse exato público, era gótico (um termo pejorativo na época, equivalente a bárbaro), e que ele pretendia colaborar para o seu cultivo e aprimoramento; assim, quando aquele autor trabalhou a questão da falta de bom gosto, é de se supor que nem todos pretendiam tê-lo. Passados os anos, o quadro social teria se alterado consideravelmente: Hume mesmo é quem nos conta que todos pretendiam ter essa delicadeza, que todos falavam dela, enfim, que a ela acaba reduzindo-se todo gosto e sentimento; por isso voltar a tratar disso, e propor uma definição mais acurada de delicadeza, pois obviamente não se tinha alcançado, apesar de tanto progresso, nem mesmo um entendimento comum quanto a que seria isso, quanto mais uma verdadeira delicadeza.

Até agora, fiz senão considerar as diferenças de ênfase entre Addison e Hume ao trabalharem a questão de se ter ou não uma capacidade para sentir belezas: aquele autor não teria se preocupado muito com a falsa delicadeza; esse seria precisamente o ponto da questão que mais interessa ao filósofo. Isso parece explicar, em alguma medida, porque Hume pretende dar uma definição mais acurada de delicadeza: para retomar um ponto que não teria sido propriamente desenvolvido. Finalmente, chegamos na questão: delicadeza é delicadeza de gosto, não de imaginação (ainda que essa seja imprescindível para aquela); ora, sendo essa sensibilidade admiravelmente semelhante aos outros órgãos da sensação, por analogia pode-se tentar uma definição mais acurada dela; nessa definição, delicadeza é considerada a partir de dois parâmetros, fineza e exatidão, parâmetros absolutamente sensíveis, já que isso é senão uma faculdade de sensações; por fim, chama atenção a maneira de se atestar a delicadeza de gosto de alguém, pois é uma que a tira da esfera privada e individual, levando a decisão para o âmbito público e coletivo.

[16] A grande semelhança entre o gosto mental e o corpóreo nos ensinará a aplicar essa história facilmente. Embora seja certo que beleza e deformidade, mais do que doce e amargo, não são qualidades em objetos, mas pertencem inteiramente ao sentimento, interno ou externo, tem-se de conceder que há certas qualidades em objetos naturalmente feitas para produzir aquelas sensações particulares. Ora, como essas qualidades podem ser vistas num pequeno grau, ou podem estar misturadas e embaraçadas umas com as outras, frequentemente acontece que o gosto não é afetado com tão diminutas qualidades, ou não é capaz de distinguir todos os sabores particulares, em meio ao distúrbio em que são apresentados. Quando os órgãos são tão finos, tal que não admitem que nada lhes escapem; e ao mesmo tempo tão exatos tal que percebem todo ingrediente

na composição; isso nós chamamos de delicadeza de gosto, quer empreguemos esses termos no sentido literal ou metafórico. Aqui, então, as regras gerais de beleza são de utilidade; sendo derivadas de modelos estabelecidos, e da observação do que agrada ou desagrade, quando são apresentadas singularmente e num alto grau; e se as mesmas qualidades, numa composição contínua e num menor grau, não afetam os órgãos com sensível deleite ou incômodo, nós excluimos a pessoa de todas as pretensões a essa delicadeza. Produzir essas regras gerais ou aclamados protótipos de composição é como ver a chave com a correia de couro, que justificou o veredicto dos parentes de Sancho e embarçou aqueles pretensos juízes que os condenaram. Mesmo que o odre nunca tenha sido esvaziado, ainda assim o gosto dos primeiros era igualmente delicado, e o dos últimos igualmente embotado e entorpecido; mas teria sido mais difícil provar a superioridade daqueles para a convicção de qualquer um que estivesse ali. De maneira semelhante, ainda que as belezas de escrita jamais tivessem sido metodizadas, ou reduzidas a princípios gerais; ainda que nenhum modelo excelente tivesse sido alguma vez reconhecido; os diferentes graus de gosto ainda teriam subsistido, e o juízo de um homem teria sido preferível ao de outro; mas não teria sido tão fácil silenciar o mau crítico, que sempre poderia insistir em seu sentimento particular, e recusar submeter-se ao seu antagonista. Mas quando nós lhe mostramos um aclamado princípio de arte; quando nós ilustramos esse princípio por exemplos, cuja operação, a partir de seu próprio gosto particular, ele reconhece ser conforme ao princípio; quando nós provamos que o mesmo princípio pode ser aplicado ao caso presente, onde ele não percebeu ou sentiu sua influência: ele tem de concluir, no conjunto, que a falha encontra-se nele mesmo, e que lhe falta a delicadeza, a qual é requerida para fazê-lo sensível de toda beleza e todo dano, em qualquer composição ou discurso.

Da analogia entre os gostos mental e corpóreo, Hume tira dois parâmetros de delicadeza, fineza e exatidão. E da própria história de Cervantes, o filósofo tira um método próprio para atestar a delicadeza. Com isso arremata-se a problemática do ensaio: de um lado, é natural buscar um padrão para o gosto, o que depende de se avaliar e reconciliar os sentimentos; do outro, o estabelecimento de um padrão depende de se ter uma sensibilidade de emoções mais finas, assim como de se poder tê-la num estado são, e uma causa óbvia disso é certa delicadeza. Os dois lados desse problema são trabalhados na segunda metade do ensaio.



### 3. A fixação do padrão

Tendo qualificado aquela espécie de senso comum, e descoberto todas as exceções a que isso está sujeito, o filósofo enfim concebe como se obtém um padrão de gosto e sentimentos, nomeando cada causa requerida para uma sensibilidade de emoções mais finas. A mais óbvia e a primeira delas é aquela “delicadeza de imaginação”; provavelmente, trata-se de uma referência ao “bom gosto” de Addison; Hume, porém, acha que pode defini-la ainda mais acuradamente. Ele narra uma célebre história sobre degustação de vinho, em que se vê uma chave presa a uma tira de couro no fundo do odre; e, metaforicamente, a partir de uma semelhança com o gosto corpóreo, extrai alguns conceitos dessa história, pelos quais definir delicadeza. Ainda através dessa história, introduz-se duas outras classes de causas requeridas, além da delicadeza, para uma sensibilidade daquelas emoções mais finas; donde o filósofo chega a cinco qualidades que um crítico deve ter para julgar as belezas literárias (e das outras artes também), o que ele chama de “um perfil dos verdadeiros juízes nas artes mais finas”, em função do qual define-se um padrão de gosto e beleza.

A definição que Hume oferece para delicadeza, um dos requisitos daquela sensibilidade de emoções mais finas, é mais acurada em pelo menos dois sentidos: obtém-se dois parâmetros seus, fineza e exatidão; e determina-se um método para verificar se alguém tem ou não um gosto delicado. Tanto esse método, como aqueles parâmetros, são pensados metaforicamente a partir da história de Cervantes. É só no parágrafo dezessete, o primeiro da segunda metade do ensaio, que eles são concebidos mais propriamente.

[17] Reconhece-se que é a perfeição de todo sentido ou faculdade perceber com exatidão seus objetos mais diminutos, e não admitir que nada escape à sua atenção e observação. Quanto menores forem os objetos que se tornam sensíveis ao olho, tão mais fino é aquele órgão, e tanto mais elaborada sua constituição e composição. Um bom paladar não é testado por sabores fortes; mas por uma mistura de pequenos ingredientes em que nós ainda somos sensíveis de cada

parte, não obstante seu diminuto tamanho e sua confusão com o resto. De maneira semelhante, uma percepção de beleza e deformidade viva e aguda tem de ser a perfeição do nosso gosto mental; nem consegue um homem estar satisfeito com ele mesmo enquanto suspeitar que alguma excelência ou dano num discurso passou-lhe inobservadamente. Nesse caso, vê-se que a perfeição do homem, e a perfeição do sentido ou da sensação estão unidos. Um paladar muito delicado, em muitas ocasiões, pode ser uma enorme inconveniência tanto para o homem que o tem como para seus amigos; mas um delicado gosto de lepidéz ou beleza tem de ser sempre uma qualidade desejável; porque ele é a fonte de todas as alegrias mais refinadas e mais inocentes das quais a natureza humana é suscetível. Nessa decisão os sentimentos de todos são concordes. Seja quando for que você conseguir acertar uma delicadeza de gosto, é certo que encontre aprovação; e a melhor maneira de acertá-la é apelando para aqueles modelos e princípios, que têm sido estabelecidos por consenso e experiência uniformes das nações e eras.

Um órgão é fino quando percebe as partes mais diminutas de um objeto; ao traduzir isso para o gosto, fineza passa a ser uma percepção viva e aguda: “viva” significa que reage; “aguda”, que reage às menores partes. Um órgão é exato quando percebe todas as partes de um objeto; traduzindo, exatidão passa a ser uma suspeita de alguma coisa tenha passado desapercibidamente. Delicadeza, acrescenta o filósofo, é a fonte das alegrias mais refinadas e inocentes das quais a natureza humana é suscetível. Por isso ele diz que a perfeição de um homem e do órgão se encontram aí reunidas. Ser fonte de alegria é o único motivo para se almejar tal delicadeza, e um motivo cujo apelo é universal. Embora algumas pessoas simplesmente não tenham delicadeza, ou a tenham num menor grau, não é de se esperar que elas se importem com isso. “Por que alguém invejaria ou desejaria uma delicadeza dessas? Não haveria nenhuma razão para pensar que os sentimentos de alguém são preferíveis aos de outra pessoa só porque eles são mais delicados.” Delicadeza pode valorizar um sentimento apenas por consideração de que ela é fonte de alegrias.

A segunda condição para sentir um sentimento próprio, de acordo com os princípios gerais do gosto, e para encaixar a relação que a natureza estabeleceu entre forma e sentimento, é ter prática. A prática atua conjuntamente com a delicadeza. Enquanto delicadeza é uma percepção viva e aguda, a prática lhe confere destreza e direcionamento. Assim, a prática aumenta e aprimora a delicadeza. Mas a prática sozinha não pode conferir a ninguém delicadeza. Delicadeza é anterior à prática. Agora, isto seria assim numa ordem lógica, não cronológica – digamos que

delicadeza precede a prática na ordem das razões, mas na ordem das matérias ocorre o contrário. Para explicar como a prática pode aumentar e aprimorar a delicadeza, o filósofo alude ao olho ou imaginação. Esses, quando são solicitados pela primeira vez, não percebem os detalhes, conseqüentemente, o gosto simplesmente não exerce a sua delicadeza. O gosto, para produzir as sensações dos sentimentos, precisa de uma percepção, e quando algumas partes do objeto não são percebidas, simplesmente não há sensações correspondentes a elas. Em casos como esse, o gosto tem oportunidade de operar tão somente com percepções grosseiras; essas, porém, não seriam um material adequado para produzir sensações de prazer e dor tenras e delicadas; assim, na falta dessas emoções mais finas, faltam aos sentimentos clareza e distinção. A clareza e distinção de um sentimento não se deixaria julgar propriamente pela fineza (vivacidade e agudeza) das percepções correspondentes, mas sim pelas sensações que um gosto delicado é capaz de produzir a partir dessas; isto é, seria apenas indiretamente que as percepções contribuiriam para os sentimentos, apenas por intermédio das sensações. Um sentimento, digamos, “tal obra é boa”, para ser pronunciado com certeza e segurança, depende de sentirmos prazer quando a contemplamos. A prática proporcionaria ao gosto percepções mais finas sobre as quais operar, logo, um material a partir do qual um gosto delicado produziria sensações tenras e delicadas de prazer e dor, as quais fundamentariam firmemente os sentimentos. Nesse sentido, a prática é anterior à delicadeza.

[18] Mas ainda que haja naturalmente uma larga diferença em matéria de delicadeza entre uma pessoa e outra, nada tende mais para aumentar e aprimorar esse talento do que *prática* numa arte particular e a frequente consideração ou contemplação de uma espécie particular de beleza. Quando objetos de qualquer tipo são apresentados pela primeira vez ao olho ou imaginação, o sentimento, que os acompanha, é obscuro e confuso; e a mente é, em grande medida, incapaz de pronunciar-se sobre os méritos e defeitos deles. O gosto não consegue perceber as várias excelências da performance; muito menos distinguir o perfil particular de cada excelência, e acertar sua qualidade e grau. Se ele pronunciar belo ou disforme o todo em geral, isso é o máximo que se pode esperar; e mesmo esse juízo, uma pessoa, tão sem prática, estará pronta para expor com enorme hesitação e restrição. Mas admita que ele adquira experiência naqueles objetos, seu sentido se torna mais exato e lúcido: ele não apenas percebe as belezas e defeitos de cada parte, mas demarca a espécie distintiva de cada qualidade, e atribui-lhe elogio ou inculpação adequados. Um sentimento claro e distinto o acompanha por toda consideração dos objetos, e ele discerne aquele grau e tipo certos de aprovação ou desprazer, que cada parte está naturalmente

ajustada para produzir. A névoa dissipa-se, que antes parecia encobrir o objeto: o órgão adquire uma maior perfeição em suas operações; e é capaz de pronunciar-se, sem risco de erro, sobre os méritos de toda performance. Numa palavra, o mesmo direcionamento e destreza, que a prática dá a execução de qualquer obra, é também adquirido pelos mesmos meios ao julgá-la.

A prática não apenas proporciona um material mais fino com o qual o gosto pode operar, como todas as partes do objeto, pelo menos um maior número delas, tornam-se visíveis à imaginação. Por serem essas percepções mais exatas, o gosto torna-se mais exato. Além disso, o indivíduo aprende, com a prática, o que é que há para ele perceber em primeiro lugar. Por exemplo, quando somos ignorantes de música, não sabemos o que é um bom arranjo; mas quando estudamos, aprendemos que um bom arranjo às vezes constitui-se de uma frase melódica descendendo numa escala e outra ascendendo na mesma escala; é claro, isso não é nenhuma regra, e bons arranjos podem ser absolutamente diferentes disso; esse é apenas um exemplo de um tipo de percepção que adquirimos com a prática. Nesse sentido, a prática confere lucidez à percepção e ao gosto.

Assim, a prática é uma condição necessária para a apreciação das obras de arte mais refinadas:

[19] Tão vantajosa é a prática para o discernimento da beleza que, antes de sermos capazes de formular um juízo sobre qualquer obra de importância, requer-se-á até que essa mesma performance individual seja mais de uma vez esquadrihada por nós, e considerada em diferentes luzes com atenção e deliberação. Há um borboletar ou agitação de pensamento que acompanha o primeiro esquadrihamento de qualquer peça, e que embaraça o genuíno sentimento de beleza. A relação das partes não é discernida; os verdadeiros perfis estilísticos são pouco distinguidos; as várias perfeições e defeitos parecem mergulhados numa espécie de confusão, e se apresentam indistintamente à imaginação. Para não dizer que há uma espécie de beleza que, sendo floreada e superficial, agrada inicialmente; mas, vendo-se que ela é incompatível com uma justa expressão quer da razão ou paixão, logo insossa no gosto, e é então rejeitada com desdém, ao menos avaliada num valor muito mais baixo.

Enfim, a prática revela por ela mesma que algumas belezas, no interior de uma mesma obra, são mais frívolas do que outras, na medida em que aprendemos quais são elas e as percebemos. Não obstante, uma escala de valor em matéria de beleza só é propriamente obtida

pela realização de comparações entre obras e autores diferentes.

A prática e um gosto delicado proveem uma espécie de estoque de belezas, todas mais ou menos permanentes, as quais se encontram indiscriminadas até que se passe a compará-las umas com as outras. Alguém que não forma comparações toma os mais diferentes graus de beleza indiferentemente, mesmo que ele tenha prática nelas e seja dotado de um gosto delicado. Ele só descobre que elas devem ser classificadas com um valor mais baixo quando se depara com belezas mais excelentes. Sem a realização de comparações, não saberíamos quais belezas praticar preferencialmente.

[20] É impossível continuar na prática de contemplar qualquer ordem de beleza, sem ser frequentemente obrigado a formar *comparações* entre as várias espécies e graus de excelência, e estimar suas proporções com relação umas às outras. Um homem, que não tenha tido qualquer oportunidade de comparar os diferentes tipos de beleza, é, na verdade, totalmente desqualificado para pronunciar uma opinião com respeito a qualquer objeto apresentado a ele. É só por comparação que nós fixamos os epítetos de elogio e inculpação, e cultivamos uma maneira de atribuir o devido grau de cada. O borrão mais grosseiro contém um certo brilho de cores e exatidão de imitação, que são a esse ponto belezas, e afetariam a mente de um camponês ou indígena com a maior admiração. As baladas mais vulgares não são inteiramente destituídas de harmonia ou natureza; e ninguém, senão uma pessoa que conhece belezas superiores, pronunciaria ásperos seus tons, ou desinteressante sua narração. Uma grande inferioridade de beleza causa dor a uma pessoa versada na mais alta excelência do tipo, e é por essa razão pronunciada uma deformidade; assim como o objeto mais bem acabado que nós conhecemos é naturalmente suposto como tendo chegado ao ápice da perfeição, e é nomeado ao aplauso mais alto. Só alguém acostumado a ver, e examinar, e pesar as várias performances, admiradas em diferentes épocas e nações, é capaz de avaliar os méritos de uma obra exibida à sua vista, e atribuir seu ranque próprio entre as produções de gênio.

A prática e as comparações não confirmam a delicadeza de gosto de ninguém, nem pode o gosto produzir tenras e delicadas sensações de prazer e dor sem prática e as comparações. Essas duas qualidades complementam delicadeza, e esta deve ser identificada apelando às regras de beleza, princípios de arte e modelos que têm sido estabelecidos por consenso e experiência uniformes das nações e épocas. Em resumo, não basta um gosto delicado para experimentar aquelas emoções mais finas, pois esse ainda tem de ser complementado por prática e

comparações. Essas três qualidades, delicadeza de gosto, prática e as comparações cobrem as funções mais básicas do crítico (ele deve ver, examinar e pesar) e talvez sejam (as três em conjunto) suficientes para confirmar-lhe uma sensibilidade. Mas isso ainda não basta para estabelecer esse sentimento como o padrão de gosto, porque é ainda mais capaz para julgar uma obra o crítico que tem bom senso e que se preserva livre de todo preconceito.

[21] Mas para habilitar mais plenamente um crítico a exercer esta atividade, ele tem de preservar sua mente livre de todo *preconceito*, e não admitir que nada entre em sua atenção, senão o mero objeto que é submetido ao seu exame. Nós podemos observar que toda obra de arte, para produzir seu devido efeito na mente, tem de ser considerada num certo ponto de vista, e não conseguem saboreá-las plenamente pessoas cuja situação, real ou imaginária, não é conformável àquela que é requerida pela performance. Um orador dirige-se a uma audiência particular, e tem de levar em conta os gênios, interesses, opiniões, paixões e preconceitos particulares deles; do contrário, em vão ele espera governar suas resoluções, e inflamar suas afeições. Tivessem ainda algumas predisposições contra ele, por mais desarrazoadas, ele não pode deixar de lado essa desvantagem; mas, antes de entrar no assunto, ele tem de esforçar-se para conciliar a afeição deles, e cair nas graças deles. Um crítico de uma época ou nação diferente, que esquadrinhasse este discurso, tem de ter todas essas circunstâncias em seu olho, e tem de colocar-se na mesma situação que a audiência, para formar um verdadeiro juízo da alocação. De maneira semelhante, quando alguma obra é dirigida ao público, ainda que eu tivesse amizade ou inimizade com o autor, eu tenho de afastar-me dessa situação; e atentando para mim mesmo como um homem em geral, esquecer, se possível, meu ser individual e minhas circunstâncias peculiares. Alguém influenciado por preconceito não cumpre essa condição; mas obstinadamente mantém sua posição natural, sem colocar-se naquele ponto de vista, que a performance supõe. Se a obra for dirigida a pessoas de uma época ou nação diferente, ele não faz concessão às peculiares vistas e preconceitos delas; mas, pleno das maneiras de sua própria época e país, precipitadamente condena o que pareceu admirável nos olhos daqueles para os quais o discurso foi exclusivamente calculado. Se a obra for executada para o público, ele jamais engrandece suficientemente sua compreensão, ou esquece seu interesse como amigo ou inimigo, como um rival ou comentador. Por causa disso, seus sentimentos são pervertidos; nem têm as mesmas belezas e danos a mesma influência sobre ele, como se ele tivesse imposto uma violência própria à sua imaginação, e tivesse esquecido dele próprio por um momento. A esse ponto seu gosto evidentemente se afasta do verdadeiro padrão; e conseqüentemente perde todo crédito e autoridade.

Os preconceitos são como uma venda nos olhos de um crítico. Por causa deles, ele deixa de perceber inúmeras partes e qualidades de uma obra. Assim, ele nem sequer tem oportunidade para saboreá-la. Caso ele sinta algo, esses sentimentos estariam deturpados, como se tivessem sido produzidos por outra obra que não aquela posta diante dele. Essa venda, na verdade, são as suas opiniões e sentimentos, que ele obstinadamente abraça sem sequer desviar seu olhar deles.

Agora, para não dizer que não há nenhuma semelhança entre as determinações do entendimento e os sentimentos, ambos requerem a razão ou bom senso para controlar os preconceitos.<sup>90</sup>

[22] Bem se sabe que, em todos os questionamentos, submetidos ao entendimento, preconceito é destrutivo do juízo são, e perverte todas as operações das faculdades intelectuais: ele não é menos contrário ao bom gosto; tampouco tem menos influência para corromper nosso sentimento de beleza. Cabe ao *bom senso* controlar sua influência em ambos os casos; e neste respeito, além de em muitos outros, a razão, se não for uma parte essencial do gosto, é ao menos requisitada para as operações dessa outra faculdade. Em todas as mais nobres produções de gênio, há uma mútua relação e correspondência de partes; nem consegue perceber as belezas ou danos aquele cujo pensamento não é capaz o bastante para compreender todas essas partes, e compará-las umas com as outras para perceber a consistência e uniformidade do todo. Toda obra de arte também tem um certo fim ou propósito, para o qual é calculada; e deve ser considerada mais ou menos perfeita sendo mais ou menos ajustada para atingir esse fim. O objeto da eloquência é persuadir; da história, instruir; da poesia, agradar por meio das paixões e da imaginação. Esses fins nós temos de trazer constantemente em nossa vista quando nós esquadrimos qualquer performance; e nós temos de ser capazes de julgar até que ponto os meios empregados estão adaptados aos seus respectivos propósitos. Além disso, todo tipo de composição, mesmo as mais poéticas, nada mais é do que uma cadeia de proposições e raciocínios; nem sempre, na verdade, os mais justos e mais exatos, mas ainda plausíveis e especiosos, por mais disfarçados pela coloração da imaginação. As pessoas introduzidas em tragédia e poesia épica tem de ser representadas raciocinando, e pensando, e concluindo, e atuando, como é adequado ao perfil e às circunstâncias delas; e sem juízo, além de gosto e

---

90 Retomando a hipótese cética de que a diferença é muito grande entre o juízo e sentimentos.

invenção, um poeta jamais pode esperar ter sucesso numa atividade tão delicada. Para não mencionar que a mesma excelência de faculdades que contribui para o aprimoramento da razão, a mesma clareza de concepção, o mesmo rigor de distinção, a mesma vivacidade de apreensão, são essenciais para as operações de verdadeiro gosto, e são seus concomitantes infalíveis. Raramente, ou nunca acontece, que um homem de senso, que tenha experiência numa arte qualquer, não consiga julgar sobre sua beleza; e não é menos raro topar com um homem que tem um gosto justo sem um entendimento são.

A influência da razão sobre os sentimentos é indireta, a partir do controle dos preconceitos, da percepção de uniformidade do todo, da avaliação da adaptação dos meios relativamente aos fins, da representação dos personagens e do aprimoramento das faculdades em geral.

Hume só chega a uma definição de padrão para o gosto após ter determinado essas cinco qualidades. A partir delas ele concebe um perfil de crítico, o qual ele chama de “o perfil de um verdadeiro juiz nas artes mais finas”. É em função desse perfil que um padrão é definido. O filósofo também acredita que essas qualidades representam as condições para a produção de prazer e dor conforme os princípios gerais do gosto. Assim, no limite, este padrão assenta-se na hipótese de que os críticos que realizam tal perfil expressam sentimentos válidos universalmente.

[23] Desse modo, embora os princípios de gosto sejam universais, e aproximadamente, se não inteiramente os mesmos em todos os homens; ainda assim poucos são qualificados para formular um juízo sobre qualquer obra de arte, ou estabelecer seu próprio sentimento como o padrão de beleza. Os órgãos do sentido interno raramente são tão perfeitos de modo a conceder aos princípios gerais sua plena ação, e produzir uma sensação correspondente àqueles princípios. Ou eles trabalham sob algum defeito, ou estão degenerados por algum distúrbio; e por causa disso excitam um sentimento que pode ser pronunciado errôneo. Quando um crítico não tem delicadeza, ele julga sem qualquer distinção, e é apenas afetado pelas qualidades mais grosseiras e mais palpáveis do objeto; os toques mais finos passam inobservados e desconsiderados. Quando ele não é auxiliado pela prática, seu veredicto é acompanhado de confusão e hesitação. Quando nenhuma comparação tiver sido empregada, as belezas mais frívolas, tais que merecem mais o nome de defeitos, são o objeto de sua admiração. Quando ele se encontra sob a influência de preconceito, todos os seus sentimentos naturais são pervertidos. Quando bom senso está faltando, ele não está qualificado para discernir as belezas de estrutura e raciocínio, as quais são as mais elevadas e mais excelentes. Sob algumas ou



outras dessas imperfeições, a generalidade dos homens trabalha; e por isso observa-se que um verdadeiro juiz nas artes mais finas, mesmo durante as épocas mais polidas, é um perfil tão raro: só um forte senso, unido à delicadeza de sentimento, aprimorado por prática, aperfeiçoado por comparação, e limpo de todo preconceito, pode nomear críticos a esse valioso perfil; e o veredicto conjunto de tais, onde quer que eles estejam para serem vistos, é o verdadeiro padrão de gosto e beleza.

Ou seja, o padrão em que Hume está pensando é tão somente uma referência para os sentimentos, indicando quais são os autores que têm suscitado uma admiração universal, logo, quais são os objetos a que devemos conceder aplauso. A definição desse padrão envolve a descrição do perfil de um verdadeiro juiz nas artes mais finas, e tal perfil pode servir para avaliarmos os sentimentos uns dos outros. Mas então o padrão de avaliação dos sentimentos é esse perfil, e não o veredicto conjunto daqueles juízes, o padrão do gosto; de maneira semelhante, as qualidades que definem o perfil desses juízes podem servir para reconciliar os sentimentos das pessoas, não o padrão do gosto. Essas duas coisas, o perfil dos verdadeiros juízes (um padrão de avaliação dos sentimentos) e as qualidades que definem tal perfil (as verdadeiras normas, tomadas uma a uma, para regularizar os sentimentos), formam o fundamento do padrão de gosto humeano, que é senão uma referência indicando as obras às quais devemos dirigir nossos aplausos e pelas quais devemos formar e desenvolver nosso gosto individual.

O gosto de um crítico que realizasse todas essas cinco qualidades, e não apenas uma ou outra, estaria em perfeitas condições para produzir todas aquelas sensações tenras e delicadas de prazer e dor, as quais são a essência dos sentimentos, conforme certos princípios que todo homem tem dentro de si e que operam semelhantemente nas mesmas situações: sendo assim, os sentimentos desse crítico seriam universalmente válidos; os veredictos desse juiz nas artes mais finas, incontestáveis. Agora, não seria fácil acertar quem são tais críticos:

[24] Mas onde tais críticos hão de ser vistos? Por quais marcas eles hão de ser conhecidos? Como distingui-los dentre aqueles que têm a pretensão? Essas perguntas são embaraçosas; e parecem lançar-nos de volta na mesma incerteza, da qual, durante o curso deste ensaio, nós nos esforçamos para desenredarmos-nos.

Só então o filósofo nos esclareceria de um importante aspecto de sua busca de um padrão para o gosto: não se trata de apontar quem são ou foram os verdadeiros juízes nas artes

mais finas, o que em geral dependeria de grande discussão; apenas de provar que o gosto está desigualmente calçado em cada indivíduo, logo, que é possível avaliar os sentimentos e que uns serão preferíveis a outros.

[25] Mas se nós atentarmos à questão corretamente, estes são questionamentos factuais, não de sentimento. Quer uma pessoa particular qualquer seja dotada de bom senso e de uma imaginação delicada, livre de preconceito, pode ser frequentemente o assunto de disputa, e ser passível de grande discussão e investigação: mas toda a humanidade concordará que tal perfil é valioso e estimável. Quando essas dúvidas ocorrem, os homens não podem fazer mais do que em outros questionamentos disputáveis, que são submetidos ao entendimento: eles têm de produzir os melhores argumentos que a invenção deles lhes sugerir; eles têm de reconhecer que existe um padrão verdadeiro e decisivo em algum lugar, a saber, existência real e questão de fato; e eles têm de ter indulgência com os que diferem deles em seus apelos a esse padrão. É o suficiente para o nosso propósito atual, se tivermos provado, que o gosto de todos os indivíduos não está em pé de igualdade, e que, em geral, alguns homens, por mais difícil de serem indicados particularmente, serão reconhecidos pelo sentimento universal como tendo uma preferência sobre outros.

Assim, um padrão é definido, mas ele não é fixado, pelo menos não através da identificação dos verdadeiros juízes nas artes mais finas. Acredito que isso responde suficientemente uma série de críticas que se tem feito à solução do filósofo para um padrão de gosto. Primeiro, diz-se que ela não era boa por ser circular, na medida em que os verdadeiros juízes seriam definidos em função das obras de gênio, e as obras de gênio em função dos verdadeiros juízes;<sup>91</sup> mas não é verdade que os verdadeiros juízes sejam definidos por Hume em função das obras de gênio, pois eles são definidos em função de um perfil que o filósofo traça a partir das cinco qualidades indispensáveis para um crítico. Segundo, partindo já dessa leitura, que os verdadeiros juízes são definidos por certo perfil, comenta-se que tal definição envolve uma regressão ao infinito, porque as qualidades desse perfil remeteriam à outras mais infinitamente.<sup>92</sup> Terceiro, diz-se que o padrão de gosto seria redundante porque ninguém precisa recorrer a

---

91 BROWN, S. G. "Observations on Hume's theory of taste". *English Studies*, XX, 1938. Apud: KIVY, 1967. Conferir também NOXON, 1961.

92 KIVY, 1967.

críticos quaisquer, uma vez que cada um pode por conta própria esforçar-se para ser um verdadeiro juiz nas artes mais finas.<sup>93</sup> Em resposta a essas duas críticas, vale lembrar que a fixação de um padrão não passa pela identificação desses verdadeiros juízes, nem é um padrão uma espécie de juri a que se deve ou pode recorrer; o padrão é uma referência, indicando quais obras merecem a nossa estima e admiração, e sem essa referência, nós não poderíamos nem sequer esforçarmo-nos para tornarmos nós mesmos os verdadeiros juízes.

Um padrão é fixado pela existência de autores cujas obras conquistam universalmente a admiração de algumas pessoas, isto é, nem sequer precisamos saber quem são tais verdadeiros juízes para fixar um padrão de gosto.

[26] Mas na realidade, a dificuldade de ver, mesmo em particulares, o padrão de gosto, não é tão grande como representa-se. Embora, em especulação, possamos prontamente aclamar um certo critério em ciência e negá-lo em sentimento, vê-se que a questão, na prática, é muito mais dura de acertar no primeiro caso do que no segundo. Teorias de filosofia abstrata, sistemas de teologia profunda, preponderaram durante uma época; num período sucessivo, foram universalmente explodidos; sua absurdidade tem sido detectada; outras teorias e sistemas supriram o lugar deles, os quais novamente deram lugar aos seus sucessores; e nada se tem experimentado mais sujeito às revoluções do acaso e modismo do que essas pretensas decisões da ciência. O caso não é o mesmo com as belezas da eloquência e poesia. Justas expressões da paixão e natureza por certo hão de, depois de algum tempo, ganhar aplauso público, o qual elas mantêm para sempre. Aristóteles, e Platão, e Epicuro, e Descartes, podem sucessivamente ceder um ao outro; mas Terêncio e Virgílio mantêm um universal, indisputável império sobre as mentes dos homens. A filosofia abstrata de Cícero perdeu o seu crédito: a veemência de sua elocução é ainda o objeto de nossa admiração.

Esse consenso se forma a partir da conversão de um em um à admiração dos verdadeiros gênios, quer dizer, pelo intercurso social.

[27] Embora homens de gosto delicado sejam raros, eles hão de ser facilmente distinguidos na sociedade, pela saúde do entendimento deles e pela superioridade de suas faculdades sobre o resto da humanidade. A ascendência,

---

93 CARROL, 1984.

que eles alcançam, dá uma preponderância àquela vívida aprovação, com a qual recebem quaisquer produções de gênio, e a torna em geral predominante. Muitos homens, quando deixados a eles mesmos, têm senão uma percepção débil e dúbia da beleza; ainda esses são capazes de apreciar qualquer fina pincelada que lhes seja apontada. Todo convertido à admiração do real poeta ou orador é a causa de alguma nova conversão. E ainda que preconceitos possam preponderar por algum tempo, eles jamais unem-se para celebrar qualquer rival do verdadeiro gênio, mas cedem por fim à força da natureza e do sentimento justo. Desse modo, embora uma nação civilizada possa facilmente enganar-se na escolha de seu filósofo admirado, nunca se os viu longamente a errar em sua afeição por um autor épico ou trágico favorito.

No conjunto, da mesma maneira que os autores se revelam com o tempo, também os críticos seriam vindicados pela posteridade.

Em nenhum momento Hume explica por que o padrão tem que ser um veredicto conjunto ou uma obra coletiva, ao invés de simplesmente ser o veredicto de um único juiz e uma construção individual. Mas logo vemos que isso, além de transformar a crítica numa espécie de instituição religiosa, em que todos seguem a uma única autoridade, requereria que se nomeasse esse juiz, o que acarretaria na maior discussão.

Enfim, uma outra crítica que se faz à solução humeana para um padrão de gosto é esta: diz-se que os juízes humaneos não poderiam ser reais para a sua teoria funcionar; pois, se lhes for concedida a possibilidade de errar, é possível que todos eles possam errar em conjunto, e o veredicto conjunto deles evidentemente não seria verdadeiro; assim, eles jamais poderiam errar, isto é, eles não podem ser humanos, mas, sendo ideais, um veredicto conjunto deles jamais pode ser alcançado, logo, a ideia de um padrão é igualmente uma ficção.<sup>94</sup> Se alguns comentadores têm pensado que os críticos humaneos têm de ser ideais, essa certamente não é a opinião do filósofo.<sup>95</sup> Tais críticos são raros, mas existem; e o que assegura o padrão de gosto contra o erro, não é a suposição de que os verdadeiros juízes não podem errar, mas de que a própria experiência corrigiria esse padrão.

---

94 SHELLEY, 1995

95 Cf. ROSS, 2008; GUYER, 2008b.

Em suma, como a solução humeana para um padrão de gosto concede apenas à alguns indivíduos o direito de decidir nas questões de gosto, ela depende de se provar que o gosto de uns é preferível ao de outros. Não obstante, mesmo com uma tal prova, o problema não se dissolveria sem deixar uma dificuldade, qual seja: qualquer um poderia ter a pretensão de decidir nas questões de gosto ou se apresentar como crítico, e esses teriam requerido para si o mesmo privilégio concedido àqueles, ou não teriam admitido concedê-lo a mais ninguém; assim, as disputas de gosto teriam impedido que se atingisse um padrão de gosto. Tal dificuldade seria contornada ao se considerar que é somente em especulação que as disputas de gosto parecem impedir que se atinja um padrão, pois, na prática, um veredicto conjunto de críticos não demoraria a aparecer: isto é, a ameaça representada pelas disputas de gosto à solução humeana para um padrão teria se esvoaçado numa gargalhada à luz dos eventos reais. Essa consideração sobre como as coisas se passam em especulação e na prática seria semelhante à maneira como Hume refuta o ceticismo pirrônico (como ele o chama), e da mesma maneira que o ceticismo pirrônico pode causar, em alguma medida, aquele outro ceticismo, mais útil e duradouro, chamado de “acadêmico”. A incerteza deixada por essa teoria, quanto a quem merece de direito o título de um verdadeiro juiz nas artes mais finas, poderia ser tomada positivamente, o que pode ser explicado, por exemplo, pelo seguinte raciocínio: estando sempre em aberto, as disputas de gosto apenas comprovariam que um indivíduo jamais deve ter a pretensão de estar só ele com a razão, donde se segue que ele não deveria requerer para si mesmo nenhum privilégio sobre as decisões de gosto, nem deveria negá-lo a outros. Parece, então, que Hume substitui aquele ceticismo relativista (e radical) por uma forma de ceticismo acadêmico ao longo de sua argumentação.

Além disso, parece que, de certo modo, o filósofo retoma o provérbio “que sobre gosto, não há o que se disputar”. Garantir que nem sempre todo sentimento é correto não impede que, ainda assim, vários sentimentos sejam corretos, e que em alguma medida, realmente não se deve disputar sobre gostos. Seria sobre esse outro lado da concessiva que Hume passa a trabalhar agora:

[28] Mas, não obstante todos nossos esforços para fixar um padrão de gosto, e reconciliar as discordantes apreensões dos homens, ainda restam duas fontes de variação, as quais não são suficientes, na verdade, para embarçar todas as fronteiras da beleza e deformidade, mas frequentemente servirão para produzir

uma diferença nos graus de nossa aprovação ou inculpação. A primeira é a diferença nos humores de homens particulares; a outra, as maneiras e opiniões particulares de nossa época e país. Os princípios gerais de gosto são uniformes na natureza humana: quando os homens variam em seus juízos, algum defeito ou perversão nas faculdades pode ser comumente assinalado; procedendo quer de preconceito, de falta de prática, ou de falta de delicadeza; e há razão justa para aprovar um gosto, e condenar o outro. Mas quando há uma tal diversidade na elaboração interna ou situação externa, tal que não se pode inculpar nenhum dos lados, e não deixa espaço para dar preferência a um acima do outro; nesse caso um certo grau de diversidade no juízo é inevitável, e nós buscamos em vão um padrão, pelo qual possamos reconciliar os sentimentos contrários.

Essa concessão, além de conseqüente, é uma maneira de se amplificar a noção de padrão, de modo que comportasse certa variedade de gosto. Isso não seria nenhum capricho do filósofo: justifica-se tal amplificação como um resultado de algumas diferenças não poderem ser propriamente objeto de disputa, pois o padrão de gosto não poderia proporcionar nenhuma decisão a respeito delas, logo, devem preservar-se, sem que jamais se pretenda reconciliá-las. Ora, por que o padrão não as alcança? – porque elas não estão ao alcance do sujeito; isto é, ele não tem nenhum poder para controlá-las, para escolher, dentre os diferentes sentimentos, quais deles cultivar ou evadir-se; pois elas são determinadas inteiramente pela natureza, que lhe conferiu tais ou tais humores, e pelo acaso, que lhe trouxe à tal ou tal disposição, ou pela sociedade em que ele vive, que lhe embebeu de tais ou tais maneiras e opiniões; assim, elas são inevitáveis, e não se pode condená-las com base em nada. Por conseguinte, o veredicto conjunto daqueles críticos mais valiosos pode mesmo ser tomado como um corpo de juízos representativos das mais diversas preferências, atendendo a todos os públicos, dos que têm as paixões mais quentes e uma verve mais alegre, até os que têm as paixões mais calmas e são mais dados à reflexão.

[29] Um homem jovem, tendo as paixões quentes, será mais sensivelmente tocado com imagens amorosas e tenras, do que um homem mais avançado nos anos, que tira prazer de sábias, filosóficas reflexões sobre a conduta da vida e a moderação das paixões. Aos vinte, Ovídio pode ser o autor favorito; Horácio aos quarenta; e talvez Tácito aos cinquenta. Em vão nos esforçaríamos, em tais casos, para entrar nos sentimentos dos outros, e nos desvestiríamos dessas propensões que nos são naturais. Nós escolhemos nosso autor favorito como a nosso amigo, a partir de uma conformidade de humor e disposição. Jovialidade ou paixão, sentimento ou reflexão; qual desses mais predominar em nosso

temperamento, dá-nos uma simpatia peculiar para com o escritor que se nos assemelha.

Aqui, vemos as diferenças de humores num mesmo indivíduo serem tratadas; na sequência, vemos as diferenças de humores entre vários indivíduos:

[30] Uma pessoa é mais agradada com o sublime; uma outra, com o tenro; uma terceira, com zombaria. Uma pessoa tem uma forte sensibilidade a danos, e é extremamente estudiosa de correção: uma outra tem um senso de belezas mais vívido, e perdoa vinte absurdidades e defeitos por um tracejado elevado ou patético. O ouvido desse homem é inteiramente voltado para concisão e energia; aquele homem é deleitado com uma expressão copiosa, rica e harmoniosa. Simplicidade é afeita para um; ornamento é que o é para outro. A comédia, a tragédia, a sátira, as odes têm cada uma os seus partidários, esses preferem aquela espécie particular de escrita a todas as outras. É um erro patente num crítico, confinar a sua aprovação a uma espécie ou estilo de escrita, e condenar todo o resto. Mas é quase impossível não sentir uma predileção por aquilo que se adéqua ao nosso feitio e disposição particulares. Tais preferências são inocentes e inevitáveis, e jamais podem razoavelmente ser o objeto de disputa, porque não há nenhum padrão, pelo qual elas possam ser decididas.

Chama atenção que Hume aproveita essa consideração sobre a pluralidade de belezas para reparar no que parece ser o erro mais grosseiro que um crítico pode cometer, qual seja, reduzir a sua aprovação a um estilo literário (ou de arte em geral) e a um autor ou estilo de autores (que representam todos um estilo de escrita). Parece que isso teria demonstrado que, ou esse crítico não percebe todos os outros tipos de beleza (que lhe falta delicadeza), ou que ele não é versado nelas (lhe falta prática), enfim, que ele não consegue esquecer-se de si por um instante ao menos, logo, que não é capaz de conceber ideias diferentes e de maneiras diferentes das quais ele está habituado (lhe falta bom senso). Desse modo, os princípios do gosto não estariam em plena operação nesse crítico, mas ele julgaria erroneamente a respeito da questão, concluindo que não existiriam tais outras belezas ou outros princípios do gosto.

Ora, eis então uma outra maneira pela qual pensarmos essa pluralidade de sentimentos (todos corretos): todos eles estariam em conformidade com os princípios do gosto, os quais seriam igualmente numerosos; mas nem todos esses exerceriam uma igual influência em cada indivíduo, de modo que uns teriam mais oportunidade do que outros para operar, dependendo dos humores e das maneiras e opiniões de cada um, ou a influência deles seria sentida mais

intensamente por uns e menos por outros. Ou seja, além de não se poder considerar errôneos uma porção de sentimentos, porque tal diversidade é mesmo inocente e inevitável, todos eles poderiam ser considerados corretos, se pensarmos que os princípios do gosto são tão numerosos como essas diferenças. Uma imagem ilustrativa disso pode ser concebida assim: uma corda, ou melhor, várias, todas presas em cada uma de suas pontas e esticadas, podem vibrar com intensidades diferentes; em instrumentos musicais, as mesmas cordas podem produzir sons muito diferentes, mesmo que correspondam às mesmas frequências, em função da constituição e timbre do instrumento, para não mencionar as várias técnicas e efeitos que podem alterar os sons; assim também seria com os princípios do gosto, apesar de serem os mesmos, eles poderiam produzir sensibilidades muito diferentes, ou simplesmente sensações mais ou menos intensas, e cada um dos seus produtos teriam os seus apreciadores e admiradores.

O mesmo vale para as diferenças de maneiras e costumes: elas diversificariam as operações dos princípios do gosto, e o veredicto conjunto dos verdadeiros juizes nas artes mais finas tem de compreendê-las todas.

[31] Por uma razão semelhante, agrada-nos mais, no curso de nossa leitura, retratos e perfis, que assemelham-se a objetos os quais são vistos em nossa própria época ou país, do que aqueles que descrevem uma série diferente de costumes. Não é sem algum esforço, que reconciliamo-nos com a simplicidade das maneiras antigas, e miramos princesas carregando água de uma nascente, e reis e heróis condindo as suas próprias vitualhas. Podemos conceder em geral, que a representação de tais maneiras não é nenhuma falha no autor, nem deformidade na peça; mas não somos tão sensivelmente tocados com elas. Por essa razão, a comédia não é comodamente transferida de uma época ou nação para outra. Um francês ou inglês não é agrado com a *Andria* de Terêncio, ou *Clítia* de Maquiavel; onde a boa moça, para qual toda a encenação se volta, nem uma única vez aparece aos espectadores, mas é mantida sempre atrás dos cenários, como é adequado ao humor reservado dos antigos gregos e italianos modernos. Um homem de cultura e reflexão consegue fazer concessão a essas peculiaridades de maneiras; mas uma audiência comum jamais consegue despojar-se de suas ideias e sentimentos usuais a esse ponto, tal que saboreiem retratos os quais de modo algum se lhes assemelham.

É curioso que Hume aproveite para comentar a existência de princípios do gosto uniformes na natureza humana por detrás da percepção das belezas cômicas em particular. Por que esse interesse na comédia, não se sabe, nem faço conjecturas a esse respeito. Mas a



curiosidade da questão é esta: acredito que muitos já tenham ouvido falar que a comédia, por sua própria natureza, é mais efêmera que a tragédia; encontramos aqui uma resposta para isso. Os elementos de comicidade seriam tirados sobretudo das maneiras e costumes de nossa própria época e nação, de modo que não surtiriam tanto efeito em estrangeiros ou na posteridade. Por meio de um raciocínio análogo, mas contrário, tenderíamos então a pensar que muitos elementos trágicos parecem mesmo ser mais universais, representando a própria condição humana, que certamente não varia muito em sociedades similares, e assim suporíamos que a tragédias fosse mais facilmente transferidos de uma época e nação para outra. O senso de ridículo também teria uma fundamentação na natureza humana, mas seria mais difícil representá-lo de modo universal em alguma peça ou composição.<sup>96</sup>

Agora, também devemos reparar que esse comentário do filósofo a respeito da comédia complementa o que ele havia dito no parágrafo anterior sobre as preferências de cada um. Além de os gêneros literários, ou como Hume diz “espécies de escrita”, não serem igualmente admirados por todos, devido aos humores de cada um, que os fazem mais afeitos a um ou outro gênero, os modelos de cada um desses, como a *Clítia* de Maquiavel ou a *Ândria* de Terêncio, não são igualmente admirados entre povos e épocas diferentes. Ou seja, primeiro Hume trata das diferenças de sentimentos quanto a vários estilos, depois entre as diferenças de sentimentos intrinsecamente a um mesmo estilo.

Essas considerações todas sobre a diversidade de gosto devem servir, enfim, para transmitir uma ideia do que o filósofo entende por “fronteiras da beleza e deformidade”. Parece que temos, de um lado, os belos objetos, do outro, os feios. Do lado dos belos, existem vários autores, representados por suas obras, em vários estilos, e cada crítico ordenaria esses objetos numa escala de valor diferente, conforme seus humores e maneiras. O jeito como cada um procede nessa ordenação não está sujeito a disputas. Certamente, o mais difícil seriam os casos limítrofes, em que uns situam certos autores do lado da beleza e outros colocam os mesmos

---

96 O que não explica, é claro, por que é mais difícil preservar o humor de uma comédia. Quer dizer, quando assistimos a uma peça de humor repetidamente, temos a impressão de que ela perde a graça. Essa seria uma outra questão, a qual Hume também estaria em condições de responder: ora, se ela perde a graça, é porque não é uma comédia verdadeiramente boa; os elementos de comicidade escolhidos e trabalhados pelo autor seriam frívolos.

autores do lado da deformidade. Mas esse tipo de dúvida não ameaçaria as fronteiras entre beleza e deformidade, no máximo, levariam esses críticos a tomar outros autores limítrofes, dessa vez, autores cujas obras sejam consensualmente belas ou feias. Como Hume diz, “tais diferenças não seriam suficientes para embarçar **todas** as fronteiras da beleza e deformidade” (ênfase minha).

Vale comentar que essa noção de beleza, em que os autores são distribuídos como que num espaço, aparece na filosofia humeana desde “Da simplicidade e refinamento na escrita”, de 1742. Nesse ensaio, tal espaço se define por estas duas extremidades, refinamento e simplicidade. As obras são consideradas mais ou menos belas e mais ou menos feias dependendo se estão mais ao centro ou mais às margens. Na opinião do filósofo, Virgílio e Racine estariam situados mais próximos ao centro, e Pope e Lucrécio estariam cada um nas extremidades do refinamento e da simplicidade respectivamente. Coneille e Congreve excederiam em refinamento, e Sófocles e Terêncio em simplicidade. Não que esses autores caíssem do lado da deformidade, apenas que eles poderiam ser repreendidos por alguns excessos. As diferenças nos humores e maneiras de cada crítico os levariam a situar diferentemente cada um desses autores nesse espaço.

Por último, o filósofo introduz o padrão pelo qual julgamos em moral como uma referência que devemos levar em consideração quando formos julgar o mérito dos autores. Um autor que represente maneiras e opiniões que embarçam os limites do vício e da virtude deve ter o seu mérito reduzido. Hume oferece essa observação como uma contribuição para a avaliação dos culturas antiga e moderna, uma das questões que marcou a sua época.

[32] Mas aqui me ocorre uma reflexão que pode, talvez, ser útil na examinação da célebre controvérsia sobre as culturas antiga e moderna; quando nós frequentemente vemos um lado escusando qualquer coisa que pareça uma absurdidade nos antigos pelas maneiras da época, e o outro recusando-se a admitir essa escusa, ou ao menos, admitindo-a apenas como um indulto para o autor, não para a performance. Na minha opinião, as fronteiras próprias nesse assunto raramente foram fixadas entre as partes contedoras. Quando quaisquer peculiaridades inocentes de maneiras são representadas, tais como aquelas acima mencionadas, elas certamente devem ser admitidas; e um homem, que choca-se com elas, dá uma prova evidente de falsa delicadeza e refinamento. O *monumento mais duradouro que bronze* do poeta tem de cair ao chão como tijolo ou argila comuns, não houvessem os homens de fazer nenhuma concessão às contínuas revoluções de maneiras e costumes, e não admitissem nada mais senão o que fosse adequado à mania preponderante. Temos de descartar os

retratos dos nossos ancestrais, por causa de seus rufos e anquinhas? Mas quando as ideias de moralidade e decência alteram de uma época para outra, e quando maneiras viciosas são descritas, sem serem marcadas com os perfis de inculpação e desaprovação próprios; tem-se de se conceder que isso desfigura o poema, e que é uma deformidade real. Eu não consigo, nem é próprio que eu devesse, entrar em tais sentimentos; e por mais que eu possa escusar o poeta, por consideração às maneiras de sua época, eu jamais sou capaz de saborear a composição. A falta de humanidade e de decência, tão conspícuas nos perfis traçados por vários dos poetas antigos, mesmo ocasionalmente por Homero e pelos tragediógrafos gregos, diminui consideravelmente o mérito de suas nobres performances, e dá aos autores modernos uma vantagem sobre eles. Não estamos interessados nas fortunas e sentimentos de heróis rudes como tais: dá-nos desprazer ver os limites do vício e da virtude assim tão embaraçados: e qual seja a indulgência que possamos dar ao escritor por consideração de seus preconceitos, nós não conseguimos preponderar sobre nós mesmos para entrar nos sentimentos dele, ou aguentar uma afeição a perfis, os quais nós patentemente descobrimos culpáveis.

Uma dúvida que o filósofo não considera é esta: quanto as perversões de um autor deveriam detrair do valor de sua obra? Certamente é muito difícil quantificar o prazer, e talvez essa dúvida tenha sido propositalmente deixada de lado por Hume. Não obstante, vimos há pouco que essa quantificação do prazer varia conforme às peculiaridades dos humores de uma pessoa, e que cada um pesa as belezas e deformidades de um autor ao seu modo: “Uma tem uma forte sensibilidade a danos, e é extremamente estudiosa de correção: outra tem um senso de belezas mais enérgico, e perdoa vinte absurdidades e defeitos por um tracejado elevado ou patético.” Isso explica casos como o de Ariosto, que tem os seus defeitos assim como as suas excelências; talvez também sirva para explicar casos como o de Homero e Fénelon, em que um autor admite uma mistura de vícios em seus heróis mais do que o outro. Assim, parece que, dependendo de quão zelosa de virtude é a pessoa, as perversões de Homero podem detrair mais ou menos do valor de sua obra.

Na verdade, além de prover-nos com um critério para a avaliação dos autores dentro das fronteiras da beleza, Hume estaria pontuando quando ou em que respeito as belas artes podem ser repreendidas do ponto de vista da moralidade. Agora, como os sentimentos de vício e virtude têm precedência sobre os sentimentos de beleza e deformidade, é difícil imaginar como as maneiras representadas por um autor, por mais pervertidas que fossem, poderiam ser perniciosas

para o público. Parece que as artes são, na opinião do filósofo, inofensivas para a sociedade, e não representam qualquer ameaça para a moral; quando uma obra desvia do padrão moral, a única parte prejudicada é o autor, que não colherá tantos aplausos como poderia ter conseguido se tivesse sido mais decoroso.

O caso é o mesmo para as representações de opiniões e princípios especulativos em qualquer obra. Tais representações podem produzir algumas diferenças de sentimentos, pois nós preferiríamos aquelas obras e autores com os quais nos identificássemos. Quanto a essas diferenças de preferência, elas geralmente não podem ser o objeto de disputa, a não ser que representem algum vício, caso em que podem com justiça serem tomadas como um dano na composição.

[33] O caso não é o mesmo com princípios morais, como com opiniões especulativas de qualquer tipo. Essas estão em fluxo e revolução contínuos. O filho abraça um sistema diferente do pai. Não somente isso, praticamente não há nenhum homem que possa gabar-se de grande constância e uniformidade neste particular. Quaisquer que sejam os erros especulativos que possam ser vistos nos escritos polidos de qualquer época ou país, eles detraem senão pouco do valor daquelas composições. É preciso apenas uma certa flexão de pensamento ou imaginação para fazer-nos entrar em todas as opiniões, que então preponderaram, e saborear os sentimentos e conclusões delas derivadas. Mas um esforço muito violento é um requisito para mudarmos nosso juízo de maneiras, e excitar sentimentos de aprovação ou inculpação, amor ou ódio, diferentes daqueles com os quais a mente desde longo costume familiarizou-se. E quando um homem está confiante da retidão daquele padrão moral, pelo qual ele julga, ele é com justiça ciumento dele, e não perverterá os sentimentos de seu coração por momento algum, em complacência a qualquer escritor que seja.

Hume trata apenas de casos negativos, em que um autor representa maneiras ou opiniões viciosas. Mas é de se supor que a representação de virtudes devesse de produzir o efeito contrário, aumentando o prazer que um autor produz.

O filósofo não trata disso aqui, mas cabe observar que, certamente as preferências de muitos de nós, e aquilo que mais nos dá prazer são autores cujas paixões assemelham-se mais às nossas, e cujas composições contenham representações de maneiras e opiniões com as quais nos identificamos mais; não obstante, também é possível que algumas pessoas preferissem contemplar maneiras e opiniões diferentes das delas, ou que a fonte de prazer de uns fosse

paixões que não se assemelham com as deles. Esse é precisamente o caso daquela pessoa de cultura e reflexão, capaz de desvestir-se de suas próprias ideias e sentimentos para **saborear** aqueles dos outros. A ênfase é para mostrar que essa pessoa realmente teria sentido prazer com representações de maneiras e opiniões diferentes das suas, provavelmente como Hume sentia por Virgílio ou Homero. De maneira semelhante, poderíamos imaginar casos em que a representação de maneiras e opiniões viciosas causassem prazer numa pessoa, mesmo ela concordando que se tratam de vícios. De fato, parece ser isso que o filósofo estaria disposto a admitir quando diz que o padrão moral é suficiente para corrigirmos nosso ponto de vista e linguagem, não necessariamente corrigindo nossos sentimentos. Esse poderia ser o caso, imagino, de uma espécie de perversão. Estou sugerindo essas ideias para mostrar que, na filosofia humeana, *cultura e reflexão* (prática e hábito de comparar, e bom senso e controle dos preconceitos) podem levar um indivíduo à alterar sua sensação, mas o padrão da moral sozinho não tem esse poder, nem o padrão do gosto. O padrão do gosto não é representativo de sentimentos universais, se entendermos por “sentimentos universais”, o que as pessoas mais naturalmente sentem ou sentiriam num estado “original”, digamos, antes de toda educação.<sup>97</sup> Sentimentos universais são basicamente artificiais, isto é, dependem de cultura e reflexão, de as pessoas alterarem suas sensações, e de, através dessas alterações, descobrirem sentimentos que tem sido experimentados desde épocas e nações muito distantes – o padrão constitui-se desses sentimentos universais. Isso nos dá uma ideia de como o padrão, sendo constituído por sentimentos artificiais, não pode ser a causa da alteração da sensação de ninguém. De volta ao padrão moral, esse poderia indicar um erro nas representações de heroísmo de Homero, que ele mistura um grau de fraude e trapaça mais do que se poderia admitir num perfil virtuoso; mas não necessariamente o sentimento acompanharia essa opinião, de modo que Hume teria de admitir a possibilidade de não se detrair nada do mérito de um autor em função do padrão moral, mesmo que se devesse.

Ao se tratar da moralidade na crítica, é praticamente impossível não lembrar da enorme

---

97 Gerard diz que o padrão humeano poderia ser erroneamente tomado nesse sentido, e que isso teria sido uma exceção a qual o raciocínio do filósofo estaria sujeita, ou seja, que o filósofo teria mesmo dado a entender isso (GERARD, 1780, p. 233-4). De maneira semelhante, Shusterman (1993) acusa Hume de naturalizar o gosto burguês. Acredito que isso seja um erro de leitura, pois o padrão humeano não se refere a sentimentos naturais. Eles até indicam a existência de princípios gerais do gosto uniformes na natureza humana, mas tanto os sentimentos universais como os não universais são naturais, no sentido que têm por base esses princípios.

oposição que a igreja escocesa fez à peça *Douglas* de John Home, primo de Hume, em função de seus valores morais corrompidos. Tal tragédia parece ter causado polêmica pelas ideias de suicídio e adultério. Com certeza esta teria sido a resposta de Hume: mesmo que aquela peça fosse moralmente corrompida, não haveria porque isso ser tomado como um dano ao público, visto que tem um abismo entre o que sentimos e o que se diz que se deve sentir; nem haveria necessidade de isso se transformar numa questão de justiça e punição para o autor, como pretendia a igreja; mas seria uma infelicidade apenas para o autor, que daria margem para esse tipo de repreensão à sua obra. Não só o seu primo, mas o filósofo também estava sofrendo com essas perseguições por causa de suas opiniões, sobretudo aquelas que tratavam em alguma medida de religião, por exemplo, sobre a imortalidade da alma. É especificamente sobre isso que ele se volta agora:

[34] De todos os erros especulativos, os que dizem respeito à religião são os mais escusáveis em composições de gênio; nem alguma vez é permitido julgar a civilidade ou sabedoria de um povo qualquer, ou mesmo de pessoas singulares, pela grosseria ou refinamento de seus princípios teológicos. O mesmo bom senso, que dirige os homens no curso ordinário da vida, não é ouvido em questões religiosas, as quais supõe-se estar em conjunto acima da cognição da razão humana. Por conta disso, todas as absurdidades do sistema de teologia pagão tem de ser deixadas de lado por todo crítico, que tivesse a pretensão de formar uma noção justa da poesia antiga; e nossa posteridade, por sua vez, tem de ter a mesma indulgência para com seus antecessores. Nenhum princípio religioso pode alguma vez ser imputado como uma falha para qualquer poeta, desde que permaneçam meramente princípios, e não tomem conta tão fortemente de seu coração, a ponto de submetê-lo à imputação de *fanatismo* ou *superstição*. Quando isso acontece, eles embaraçam os sentimentos de moralidade, e alteram as fronteiras naturais do vício e da virtude. Eles são, portanto, danos eternos, de acordo com o princípio acima mencionado; nem são os preconceitos e as falsas opiniões de uma época suficientes para justificá-los.

Mas eis que, tendo defendido provavelmente a si e aos antigos pela representação de suas opiniões e princípios especulativos em suas obras, tais princípios seriam absolutamente desculpáveis, o filósofo parece partir para uma sutil acusação contra aqueles que o acusavam, ao dizer que os autores representantes de instituições religiosas teriam sido muito mais condenáveis, por alterarem as fronteiras naturais do vício e da virtude.

[35] É essencial para a religião católica romana inspirar um ódio violento de

toda outra reverência, e representar todos os pagãos, maometanos e heréticos como os objetos da fúria e vingança divinas. Tais sentimentos, embora na realidade sejam muito culpáveis, são tidos na conta de virtudes pelos fervorosos daquela comunhão, e são representados em seus poemas trágicos e épicos como um tipo de heroísmo divino. O fanatismo desfigurou duas tragédias muito finas do teatro francês, *Polieucte* e *Atalia*; nas quais um fervor intemperado por modos particulares de reverência é disparado com toda pompa imaginável, e forma o perfil predominante dos heróis. “O que é isso”, diz o sublime Joiada a Josaba, ao vê-la conversando com Matã, o sacerdote de Baal, “A filha de Davi conversa com esse traidor? Não temeis que a terra abrisse e vertesse chamas para devorar-vos os dois? Ou de que essas paredes sagradas caíssem e vos esmagassem juntos? Qual é o propósito dele? Por que vem esse inimigo de Deus aqui para envenenar o ar, o qual respiramos, com sua horrenda presença?” Tais sentimentos são recebidos com um grande aplauso no teatro de Paris; mas em Londres os espectadores estariam tão plenamente apazizados em ouvir Aquiles dizer a Agamenão, que ele foi um cão em sua testa, e um veado em seu coração, ou Júpiter tratar Juno com um bofetão, se ela não ficar quieta.

Nesse caso, vemos um exemplo de fanatismo; na sequência, um de superstição:

[36] Princípios religiosos também são um dano em qualquer composição polida, quando eles se erguem à superstição, e se intrometem em todo sentimento, por mais remotos que sejam de qualquer conexão com a religião. Não escusa o poeta, que os costumes de seu país tenham sobrecarregado a vida com tantas cerimônias e observâncias religiosas, que nenhuma parte dela eximiu-se daquele jugo. Há de ser sempre ridículo em Petrarca comparar sua amada, Laura, a Jesus Cristo. Nem é menos ridículo naquele agradável libertino, Bocaccio, muito seriamente dar graças a Deus Todo Poderoso e às moças, pela assistência deles ao defendê-lo contra seus inimigos.





#### 4. Conclusão

Nos dois capítulos anteriores ocupei-me da análise do ensaio. Ele estaria dividido em duas grandes etapas: uma sobre a busca de um padrão para o gosto, a outra sobre a fixação desse padrão. Vejamos o que cada uma delas representa.

A primeira etapa, que corresponde à primeira metade do ensaio, pode ser tomada como uma **problematização** dessa busca de um padrão para o gosto. Como diz Hume, tal busca trata da avaliação e reconciliação dos nossos sentimentos. Essa é uma questão de moralidade, como o filósofo entende esse termo. Isto é, é a questão de saber o que é certo e o que é errado em nossas escolhas, práticas e teóricas, ou de julgar as nossos gostos<sup>98</sup> e sentimentos<sup>99</sup>; ou ainda, essa é uma questão sobre o estabelecimento mesmo desse certo ou errado e da possibilidade desses juízos. Pois pode parecer estranho ou um capricho extravagante pretender dizer a alguém que ele *deveria* sentir quando não sente e que ele *não deveria* sentir quando sente,<sup>100</sup> de modo que é necessário fundamentar uma filosofia moral dessas. Em “Do padrão do gosto”, cuida-se de assegurar a avaliação e reconciliação apenas dos nossos sentimentos de beleza e deformidade, logo, de se obter um certo ou errado em matéria de crítica, especialmente na crítica literária, que era o que o filósofo mais entendia. A problemática do ensaio parece estar polarizada em duas tensões principais. A primeira delas seria esta: por um lado a variedade do gosto leva à busca de um padrão, por outro uma espécie de filosofia representa a impossibilidade de se alcançá-lo. Esse problema não seria tão apelativo, segundo o filósofo, porque não condiz muito com a realidade.

---

98 Que é senão uma uma sensibilidade de emoções mais finas, ou seja, se refere às paixões ou impressões secundárias e reflexivas mais calmas.

99 Que são os juízos baseados no gosto, dos quais decorrem muitas de nossas escolhas; pelo menos deveria ser assim, pois nossas escolhas não deveriam se basear em paixões violentas, ao invés disso, deveriam basear-se nessa mistura de paixão e reflexão que são os sentimentos.

100 HOME, 2005, p. 720.

Agora, uma segunda tensão, ainda mais forte que a primeira, surgiria; desta vez, não a partir de algum raciocínio abstrato, mas a partir de uma análise da experiência: por um lado, a experiência revela certos prazeres universais, mesmo que isso dependa de o órgão estar num estado são, e daí poderíamos derivar um padrão de gosto; por outro lado, não é de se supor que todos tenham esse órgão, pelo menos não que ele esteja igualmente formado e desenvolvido em todos, donde se segue que seria mais difícil derivar um padrão de gosto dessa maneira. Diferentemente da primeira tensão, essa segunda não representa nenhuma impossibilidade de se atingir um padrão para o gosto; assim, tomada nesse sentido, ela não seria tão grave como aquela, e justamente por ser mais real e menos grave, ela teria nos impelido mais fortemente rumo à busca de um padrão para o gosto. Podemos ainda pensar dessa outra maneira: a primeira dessas tensões, seria um problema anterior à busca de um padrão para o gosto, cuja resolução, ou enfraquecimento, se requer para que se possa considerar tal busca; já a segunda tensão, essa seria um problema preliminar nessa busca, que leva a ela e cuja resolução leva à fixação de um padrão.

Não obstante, cada extremidade dessas duas tensões representariam isoladamente um problema: 1) apesar da variedade do gosto ser óbvia, os sentimentos na crítica, assim como na ética, aparentariam estar numa grande harmonia, por causa de certa influência da linguagem, e acomodados com essa situação, muitos talvez não reconhecessem minimamente a necessidade de se buscar um padrão para o gosto; 2) essa busca seria infrutífera, considerando-se o que diz uma espécie de filosofia, que todo sentimento é correto, que eles não têm nenhuma referência além deles mesmos, que um objeto pode ser belo ou feio desde que a pessoa assim o sinta, enfim, que ninguém deve pretender regular os sentimentos dos outros; 3) embora existam autores que têm agrado universalmente, e que isso aponte para a existência de certos princípios universais de aprovação e reprimenda, e para um órgão na natureza humana responsável por essa uniformidade de sentimentos, isso apenas não serve para prover-nos de um padrão, pois também se observa que tal órgão está sujeito a uma série de complicações que afetam e até arruinam inteiramente as suas operações, de modo que teria sido mais difícil determinar esses princípios que parecem governá-lo, logo, não há nenhuma prova da existência desse órgão comum, e assim não há razões suficientes para pensar que o que agrada a uns em diferentes épocas e países teria mesmo agrado a todos e que tais autores representem o que há de certo em matéria de gosto; finalmente, 4) outro problema nessa busca é, nem todos disporiam de uma percepção para as belezas, mas ninguém teria admitido isso, logo, ainda seria preciso provar o ponto, e proporcionar

um método para verificar se uma está apta ou não para percebê-las.

Parece, ainda, que todos esses quatro problemas poderiam ser desdobrados. O problema da variedade do gosto e da linguagem afetaria imensamente a crítica, na medida em que dificulta a identificação de quem realmente tem uma percepção boa das belezas, e porquanto dificulta a fundamentação da crítica. O problema do relativismo, além de tornar a ocupação dos críticos e, na verdade, de todos aqueles que buscam a beleza, uma pretensão sem sentido, o que teria afetado o próprio Hume, visto que ele também escrevera sobre isso muitas outras vezes, contraditoriamente parece nascer mesmo da filosofia humeana, o que teria solicitado do filósofo uma tomada de posição mais clara com respeito a isso. O problema de se determinar os princípios do gosto e da beleza é certamente uma resposta àqueles que buscam determiná-los, como Hutcheson por exemplo, e certamente complica muito o que os críticos pretendem com suas análises das belezas artísticas. Enfim, o problema de se poder perceber propriamente as belezas de uma obra, o qual teria sido trabalhado por Addison, não estaria bem formulado; quer dizer, essa nossa capacidade não estaria tão acuradamente definida como o filósofo gostaria que estivesse. Todas essas considerações, e outras mais que eventualmente se possa fazer, servem para dar uma dimensão da problemática do ensaio; como espero ter mostrado, ela não é nada simples.

Na segunda etapa do ensaio, correspondente à sua segunda metade, Hume cuidaria da **solução** para a busca de um parão para o gosto. A questão depende de que se mostre que alguns sentimentos estão em melhores condições do que outros, quer dizer, algumas pessoas estariam melhor posicionadas com relação ao objeto que se pretende julgar, e por isso o sentimento delas seria preferível e poderia mesmo ser considerado mais correto do que os sentimentos de quem não se encontra em condições favoráveis. No entanto, se os indivíduos não pudessem alterar a condição original ou natural deles, não se poderia razoavelmente esperar o assentimento deles quanto à qual sentimento é preferível, poderíamos? Isso seria como defender uma espécie de natural desigualdade entre os homens, e que uns são melhores do que outros, logo, que uns devem governar enquanto outros devem segui-los – uma ideia nada iluminista. Vejamos o caso contrário, em que diz-se que os sentimentos de alguém não estão bem: deveria essa pessoa ser considerada culpada por causa disso? É evidente que não teria sido justo condenar seus sentimentos, só porque a sua natureza os fez assim, não tendo ela feito nada para que seus

sentimentos estivessem mal, nem pudesse ela fazer nada a respeito disso. Assim, além de mostrar que alguns sentimentos são preferíveis a outros, é necessário assegurar que eles possam ser alterados, o que depende de se poder alterar aquela sensibilidade de emoções mais finas, ou seja, de se cultivar e aprimorar o gosto. Na verdade, mostra-se que algumas pessoas estão em melhores condições do que outras para sentir (e para julgar a partir desse sentido) na medida mesma em que se determina como cada uma delas pode alterar as suas sensações – uma ideia bem mais iluminista.<sup>101</sup> A fim de alcançar um padrão de gosto, o filósofo procura entender melhor esse sentido.

A sua condição mais básica é certa delicadeza. Essa delicadeza já havia sido reparada anteriormente, na verdade, ela seria uma velha conhecida de todos. Entretanto, Hume avalia que não se tinha uma definição suficientemente acurada dela, e isso ele se propõe a oferecer. Antes de mais nada, nem todos a teriam; além disso, as diferenças seriam grandes, entre uma pessoa e outra, em matéria de delicadeza. Ela é, em alguma medida, algo que se tem ou não de nascença; é uma percepção viva e ligeira de belezas, o que se chama de “fineza”, da mesma maneira que se diz que um órgão é fino, quando ele percebe as partes mais diminutas de um objeto; e também é uma suspeita de que alguma coisa pode ter passado despercebidamente, o que se chama de “exatidão”, do mesmo modo que se diz que um órgão é exato, quando ele percebe todas as partes de um objeto. Delicadeza, acrescenta o filósofo, é a fonte das alegrias mais refinadas e inocentes das quais a natureza humana é suscetível; esse seria o único motivo para se almejar tê-la, e um motivo cujo apelo é universal. Embora algumas pessoas simplesmente não tenham delicadeza, ou a tenham num menor grau, não é de se esperar que elas se importem com isso: por que alguém invejaria ou desejaria uma delicadeza dessas? Assim, não há nenhuma razão para pensar que os sentimentos de alguém sejam preferíveis aos de outra pessoa só porque eles são mais delicados. Delicadeza pode valorizar um sentimento apenas por consideração de que ela é fonte de alegrias.

Agora, nem mesmo o maior grau de delicadeza poderia prescindir de outras qualidades que uma pessoa pode ter. Ela não prescindiria de prática numa arte particular e na consideração e

---

101 O que pode alterar as operações do gosto são inúmeros fatores, como Hume já havia indicado na primeira metade do ensaio, ao discutir a regularidade das belezas. Desta vez, trata-se de determinar o que altera a sensação que esteja ao alcance do indivíduo para ele poder controlar.

contemplação de alguma espécie de beleza, da frequente realização de comparações entre vários tipos de beleza, de um esforço para livrar-se de todo preconceito, nem do bom senso do indivíduo. Essas quatro qualidades complementam a delicadeza, e servem para valorizá-la intrinsecamente, isto é, independentemente de ela ser ou não fonte de alegrias e ter um valor “objetivo”. Não apenas isso, em princípio, essas outras qualidades estão ao alcance de todo mundo, e a partir delas todos nós podemos alterar nossas sensações. Certamente, isso não é tudo que estaria ao alcance do indivíduo para que ele pudesse controlar o seu sentido;<sup>102</sup> essas cinco qualidades apenas marcariam o que o filósofo descobriu haver de certo ou de errado numa sensibilidade das nossas emoções mais finas. Assim assegura-se a possibilidade de se avaliar e reconciliar os sentimentos, através da nomeação das qualidades que alguém deve ter para sentir conforme os princípios do gosto, e da valorização dos sentimentos. Mas esse é só o começo da solução humeana para um padrão de gosto, o qual é enfim definido como o veredicto conjunto dos críticos que têm todas essas qualidades.

O padrão, portanto, assenta-se na possibilidade de se avaliar e reconciliar os sentimentos, mas ele é mesmo o consenso entre algumas poucas pessoas. Ou seja, um padrão é tão somente uma referência para os sentimentos, indicando quais são os autores que têm provocado uma admiração universal, logo, quais são os objetos a que devemos conceder aplauso. É claro, a definição desse padrão envolveu a descrição do perfil de um verdadeiro juiz nas artes mais finas, e tal perfil pode servir para avaliarmos os sentimentos uns dos outros. Mas então o padrão de avaliação dos sentimentos é esse perfil, e não o veredicto conjunto daqueles juízes, o padrão de gosto. De maneira semelhante, as qualidades que definem o perfil desses juízes podem servir para reconciliar os sentimentos das pessoas, não o padrão de gosto, o veredicto conjunto dos verdadeiros juízes. Agora, ao contrário do que seria de se esperar, o propósito do filósofo não é particularizar quem são ou foram tais críticos; isso, ele diz, é uma questão passível de grande discussão; assim, um padrão é definido, mas ele não é fixado, pelo menos não através da identificação dos verdadeiros juízes nas artes mais finas. Um padrão é fixado pela existência de

---

102 Pois não é de se supor que Hume tenha pretendido esgotar as qualidades do gosto, visto que é muito impróprio pretender fazê-lo a partir tão somente do que se é capaz de observar, e o filósofo não é de modo algum conhecido como tendo sido pessoa com essas pretensões, muito pelo contrário, ele talvez seja quem mais nos ensinou a respeito de raciocinar a partir da experiência.

autores cujas obras conquistam universalmente a admiração de algumas pessoas, isto é, nem sequer precisamos saber quem são tais verdadeiros juízes para fixar um padrão de gosto; esse consenso se forma a partir da conversão de um em um à admiração dos verdadeiros gênios, quer dizer, pelo intercurso social. Em nenhum momento Hume explica por que o padrão tem que ser um veredicto conjunto ou uma obra coletiva, ao invés de simplesmente ser o veredicto de um único juiz e uma construção individual. Mas logo vemos que isso, além de transformar a crítica numa espécie de instituição religiosa, em que todos seguem a uma única autoridade, requereria que se nomeasse esse juiz, o que acarretaria na maior discussão.

Ainda sobre a fixação de um padrão, o filósofo observa uma limitação nisso. O seu padrão de gosto é um consenso, não entre uma maioria de pessoas, apenas entre algumas, que se forma a partir da existência de autores geniais e do intercurso social; tal consenso é uma referência para todos porque representa como seria um sentimento correto, assim como o que nós teríamos sentido, mas que não sentimos porque faltamos com algumas qualidades, falta essa que faz com que nossos sentimentos pareçam errados; um padrão assenta-se, portanto, na possibilidade de se avaliar e reconciliar os sentimentos. Agora, quando sentimos ou deixamos de sentir um sentimento por causa da influência de nossos humores ou por causa da influência de nossas maneiras e opiniões, não haveria como avaliar ou reconciliar tais sentimentos, porque isso não envolve nenhuma daquelas qualidades. A tal ponto, é impossível e não se deve esperar obter um consenso ou padrão, como uma referência em função da qual direcionar nossos aplausos. Acredito que isso explica, de certo modo, por que um padrão jamais poderia ser o veredicto de um único juiz: mesmo que elegêssemos um único juiz nas artes mais finas, tomássemos os seus veredictos como uma referência para regalarmos com aplausos certas obras e não outras, raramente esse padrão seria observado e seria-nos verdadeiramente útil, porque não atenderia às diferenças de sentimentos decorrentes dos humores e das maneiras e opiniões, por mais eclético que fosse esse juiz. Já um padrão como o veredicto conjunto de algumas pessoas teria comportado e representado todas essas diferenças; inclusive, esse é um padrão que se estende infinitamente no tempo, ao passo que aquele definido em função de um único juiz estaria circunscrito, no melhor dos casos, à sua experiência das obras do passado e do presente; assim, a posteridade seria obrigada a eleger mais um juiz, e então teríamos de admitir mais de um padrão de gosto, ou finalmente conceder que um padrão se define mais propriamente pelo veredicto conjunto de alguns juízes.

Por fim, o padrão de gosto humeano é qualificado quanto a mais um respeito. Mesmo que haja um limite para esse padrão, o que resulta numa espécie de consenso que comporta uma diversidade considerável de sentimentos, ainda assim seria possível distribuir os autores ou as suas obras, no interior desse padrão, conforme uma segunda escala de valores, dessa vez a partir do padrão pelo qual julgamos em moral. No entanto, embora um autor possa ser considerado inferior a outro em função de seus sentimentos pervertidos e porque ele embaraça os limites do vício e da virtude, isso apenas diminui o apreço que nós temos por ele; portanto, não necessariamente ele será inferior a um outro autor cujos sentimentos morais nós aprovamos, o que depende do quanto as suas perversões tiram do prazer que ele produz.

Pensado dessa maneira, como problematização e solução, o ensaio parece uma estranha justaposição. Do lado da problematização, vemos dois pares tensos de partes, e essas quatro partes tomadas uma a uma representam por elas mesmas outros quatro problemas relativos à busca de um padrão. Do lado da solução, em dois outros pares de partes, vemos a definição e fixação de um padrão para o gosto, e uma limitação e qualificação desse padrão que se propõe. Se essa defesa e explicação tocassem nos problemas da busca de um padrão, poderíamos dizer que ali há uma argumentação ponderada. Mas quando tomamos cada lado seu e os comparamos, vemos senão uma distante semelhança: me parece que a solução para um padrão de gosto não é exatamente uma solução dos problemas que essa busca envolve. Um padrão é derivado independentemente de todos aqueles obstáculos que inicialmente se considerou, de modo que uma coisa teria apenas uma semelhança genérica com a outra, tratam ambas de um padrão.<sup>103</sup> O ponto que mais teria aproximado esses dois lados do ensaio, seria aquele com respeito à identificação dos verdadeiros juízes nas artes mais finas. É o próprio filósofo que nos diz isso: “”. Isto é, logo no início da fixação de um padrão, quando ainda se está definindo-o, seríamos lançados de volta no embaraço que levou Hume a redefinir aquela delicadeza a qual todos pretendiam ter e sobre a qual todos falavam. Pois, na solução para um padrão de gosto, ele acrescenta a ela outras quatro qualidades de um verdadeiro juiz, de modo que os críticos ou qualquer pessoa pudessem discutir mais pautadamente quem seriam tais juízes<sup>104</sup>. E nem mesmo

---

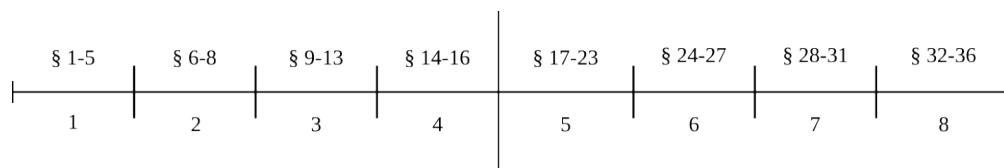
103 Outra semelhança talvez fosse: ambas problematização e solução são bastante significativas para a teoria e prática da crítica.

104 Como Peter Kivy faz (KIVY, 1967).

essa semelhança teria sido o suficiente para estabelecer uma correlação entre a solução e a problematização que vemos no ensaio. Primeiro, porque essas outras qualidades apenas dificultariam, ou mesmo, postergariam a identificação de tais juízes; segundo, porque o filósofo imediatamente revela que ele jamais pretendeu nomeá-los ou prover-nos (ou aos críticos) de qualquer método especial pelo qual identificá-los. Ou seja, a relação entre os dois lados do ensaio seria menos óbvia. O filósofo parece simplesmente evadir-se, em sua solução para um padrão de gosto, do problema que mais imediatamente se liga a ele.

Na verdade, se esquecermos por um instante essa maneira de considerar como problematização e solução todas essas partes que constituem o ensaio, tomando-as a partir de certas outras categorias, uma primorosa estrutura argumentativa pode enfim se revelar.

Cada um dos lados do ensaio se subdividiram proporcionalmente em quatro, totalizando oito partes: 1) verifica-se a variedade do gosto, causa efetiva das contendas de sentimento; 2) considera-se a avaliação e reconciliação dos sentimentos, isto é, a possibilidade de se alcançar um padrão de gosto; 3) faz-se uma série de observações sobre o que tem agradado universalmente; 4) revela-se qual é a condição mais essencial de um sentimento próprio, certa delicadeza; então 5) mostra-se como essa delicadeza é indissociável de outras qualidades, e a partir desse conjunto define-se um padrão de gosto e de beleza; 6) explica-se como esse padrão é obtido; 7) concede-se que algumas diferenças de sentimentos são mesmo indisputáveis; e por fim 8) introduz-se o padrão moral na avaliação dos sentimentos, de modo que isso complementa o padrão de gosto. Esquemáticamente, teríamos isto:

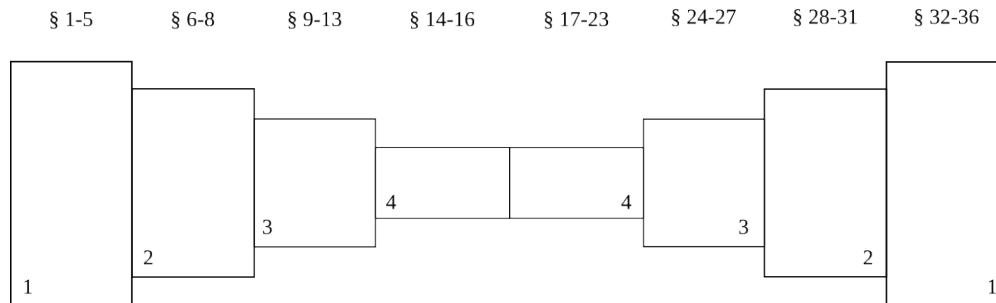


Me parece que, se considerarmos o ensaio na mesma ordem em que o lemos, passamos de uma a outra parte sua com bastante facilidade, e vemos que ele possui uma argumentação simples, linear e extremamente organizada, enfim, seu argumento pode ser tomado como uma **sucessão natural de partes**.

Agora, a sua estrutura argumentativa se mostra realmente admirável quando



percebemos que há uma **complementariedade entre cada lado de suas partes**, como se elas se espelhassem, assim:



A primeira delas trataria *das contendas de sentimento*. De um lado, elas são encobertas por uma espécie de efeito ilusivo da linguagem, que passa uma impressão de harmonia na crítica, por causa de comunicarmos nossos sentimentos através de certas convenções linguísticas; mas uma vez que atentamos para isso, observamos que essa harmonia é bem menor do que parece ser; Hume exemplifica o ponto com Homero e Fénelon, na medida em que ambos autores retratam o heroísmo, mas os perfis de heróis de cada um seriam mesmo incompatíveis entre si. Do outro lado, considera-se precisamente a controvérsia entre as culturas antiga e moderna, sobre qual delas seria superior, e o filósofo oferece a seguinte consideração para fixar algum limite nesse respeito; quando, em qualquer composição, maneiras e costumes, opiniões e princípios especulativos, são representados de tal modo que embarçam os limites do vício e da virtude, nós não somos capazes de desculpar o autor, pelo menos não deveríamos; nesse sentido, Fénelon teria uma vantagem sobre Homero, mas não que ele fosse superior<sup>105</sup>.

A segunda trataria *da correção do senso comum* (expressado no provérbio “sobre gosto, não há o que se disputar”). De um lado, o filósofo observa que o senso comum seria jogado para um ceticismo a partir da interpretação que uma espécie de filosofia faz do provérbio, mas que uma outra espécie de senso comum serviria para restringir ou modificar essa máxima. Do outro, ele concede que há situações em que é infrutífero disputar em matéria de gosto e

---

105 “A falta de humanidade e de decência, tão conspícuas nos perfis traçados por vários dos poetas antigos, mesmo ocasionalmente por Homero e pelos tragediógrafos gregos, diminuí consideravelmente o mérito de suas nobres performances, e dá aos autores modernos uma vantagem sobre eles.” (HUME, 1987, p. 246)

sentimentos, mostrando que ele não discorda absolutamente do senso comum, e talvez isso devesse servir para atrai-lo para a sua filosofia. Não obstante, acredito que o mais interessante dessa parte é que ela mostra, de um lado, uma espécie de filosofia que se assemelha muito com a filosofia humeana, mas que leva a um ceticismo do tipo relativista, e representa a impossibilidade de se atingir um padrão para o gosto; do outro, ela mostra a verdadeira posição do filósofo, a qual faz caber num padrão de gosto as diferenças inocentes e inevitáveis de sentimentos, isto é, conciliando certa variedade do gosto com certas fronteiras da beleza e deformidade. A distinção entre uma e outra filosofia talvez se deixe notar sobretudo pelo que cada uma diz sobre os juízos e os sentimentos: para aquela espécie de filosofia, todo sentimento é correto, e nenhum sentimento pode ser considerado errado; na filosofia humeana, vários sentimentos podem ser corretos, e os sentimentos podem ser considerados errados.

A terceira delas seria *sobre aquela espécie de senso comum* (que nos aparece como o consenso de algumas poucas pessoas, mas cuja base é uma percepção análoga à vista). De um lado, trata-se da regularidade na percepção de belezas, de uma relação que a natureza tenha estabelecido entre forma e sentimento, de algumas belezas serem universais, enfim, da existência de alguns princípios universais de aprovação e reprimenda; mas sempre dando ênfase às exceções que tudo isso está sujeito. Do outro, explica-se como podemos reconhecê-la (discutindo e argumentando), em que ela se fundamenta (na prova da desigualdade do gosto e da preferência de uns sobre outros), como ela surge (a partir da existência de verdadeiros gênios)<sup>106</sup>, e como ela progride (pela conversão de um em um à admiração de um verdadeiro gênio)<sup>107</sup>. O interessante dessa espécie de senso comum humeana é: como um órgão análogo à visão, ela é inferida a partir do consenso de algumas poucas pessoas; isto é, o filósofo deriva tal hipótese da observação de tal consenso; portanto, uma confirmação disso é obtida, em parte, por tal observação.

A quarta parte trataria *do esclarecimento do gosto*. De um lado, considera-se que uma sensibilidade daquelas emoções mais finas é, em algum grau, uma qualidade que se tem ou não de nascença, como qualquer outro órgão da sensação, logo, nada poderia ser feito para adquiri-la, nem a sensação poderia ser alterada se nem sequer existisse. Do outro, define-se mais

---

106 Ou o que ela pressupõe.

107 Ou o que ela acarreta.

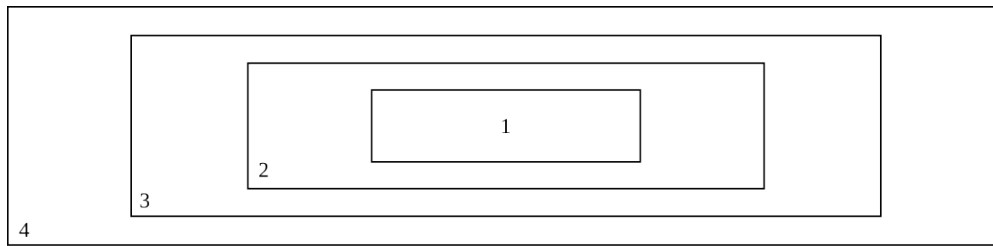
apropriadamente que sensibilidade é essa, mostrando como ela é indissociável de outras qualidades, as quais não só lhe alteram as sensações como podem ser adquiridas; assim, explica-se como alguém pode alterar a sua sensação.

Não obstante, essa disposição das partes do ensaio, apesar de conferir-lhe ou revelar uma estrutura argumentativa surpreendentemente simétrica, não nos diz nada sobre a lógica do seu argumento. Sem saber quais partes são fundamentais para outras, dificilmente poderíamos dizer sobre o que se está argumentando, é claro, a não ser que o façamos de modo muito genérico, como quem diz, “é sobre um padrão de gosto”. Sem um entendimento de como essas partes podem estar logicamente amarradas, nos restaria apenas considerar o ensaio como uma fina justaposição delas, ao mesmo tempo simples e refinada, por causa de sua linearidade e por causa de sua simetria.<sup>108</sup> Enfim, sem uma compreensão sobre as relações de dependência entre uma e outra desses quatro pares complementares de partes, o ensaio não passaria de uma argumentação solta sobre várias questões. Não que haja algum problema nisso, apenas que não é de se esperar de nenhum filósofo, nem mesmo daqueles mais dotados de um talento literário, como Hume, que eles argumentem sem nenhuma concatenação lógica das ideias. Assim, é natural buscarmos uma **os níveis fundamentais de sua estrutura argumentativa**, para tanto, consideremos o que cada parte poderia estar argumentando separadamente.

O esclarecimento do gosto fundamentaria 1) *a avaliação e reconciliação dos sentimentos*. Aquela espécie de senso comum que se observa entre alguns críticos é o que permite 2) *a obtenção de um padrão para o gosto*. A relação entre essas duas coisas me parece ser esta: a avaliação e reconciliação dos sentimentos é a condição de validade do padrão de gosto que o filósofo obtém. Desse modo, a parte central do ensaio estaria implicada na parte que imediatamente a cerca. Agora, a obtenção de um padrão para o gosto, juntamente da possibilidade de se avaliar e reconciliar os sentimentos, seriam necessárias, por sua vez, para 3) *a purgação daquele ceticismo*. Por fim, essas três coisas, a purgação do ceticismo, a obtenção de um padrão e a possibilidade de se avaliar e reconciliar os sentimentos, estariam na base de 4) *uma teoria fundamental da crítica*. Esquemáticamente, teríamos isso:

---

108 Cf. o ensaio humeano “Da simplicidade e refinamento da escrita” (HUME, 1987). Certamente, haveria muitas outras maneiras de representarmos essa simplicidade e esse refinamento na escrita de “Do padrão do gosto”.



1 § 14-23    2 § 9-27    3 §6-31    4 §1-36

Vejam, agora, em que sentido Hume teria trabalhado uma teoria fundamental da crítica. A explicação da possibilidade de se avaliar e reconciliar os sentimentos, a partir da hipótese principal de princípios gerais do gosto uniformes na natureza humana, e da hipótese complementar de que uma operação do gosto conforme tais princípios depende ainda de se ter aquelas cinco qualidades, assegura à crítica certos pontos fundamentais. Primeiro, justifica-se que haja um certo ou errado em matéria de gosto e sentimento. Segundo, oferece-se ao crítico um entendimento, senão completo, ao menos bastante claro do que está envolvido em sua prática e, assim, quais qualidades ele deve esforçar-se para adquirir. Terceiro, justifica-se que o consenso que eventualmente se forma ao longo de algumas gerações entre alguns críticos não é mera coincidência, nem um capricho deles, visto que essa espécie de senso comum se explicaria por aqueles duas hipóteses. Quarto, como se está defendendo uma crítica de gosto, isto é, uma crítica que se baseie em nossas sensações de prazer e desconforto mais finas, é importante conceder que nem sempre os críticos seriam capazes de particularizar as belezas de uma obra, pelo mesmo motivo que nós nem sempre conseguimos descrever ou explicar nossos sentimentos e o que sentimos (essa é uma questão de ser coerente com uma experiência universal), e isso é feito pela admissão de vários tipos de beleza, onde umas se deixam determinar e outras não. Quinto, afasta-se a ameaça do relativismo, a qual é absolutamente destrutiva da crítica. Sexto, incorpora-se todas as diferenças de sentimento devidas às diferenças de humores e maneiras e opiniões ao se definir o padrão de gosto e de beleza como um veredicto conjunto, e isso é fundamental para a crítica porque “O monumento mais duradouro que bronze do poeta tem de cair ao chão como tijolo ou argila comuns, não houvessem os homens de fazer nenhuma concessão às contínuas revoluções

de maneiras e costumes, e não admitissem nada mais senão o que cabia à mania preponderante.”<sup>109</sup> (essa também é uma questão de ser coerente com a experiência, pois, se essa concessão não fosse feita, produzir-se-ia uma crítica não condizente com a realidade). Sétimo, oferece-se uma resposta para uma controvérsia na crítica que era célebre na época e que ainda hoje nos chama muitíssimo a atenção, que é a comparação e avaliação de diferentes culturas. Oitavo, oferece-se ao crítico uma concepção do que seja a sua prática (no limite, é uma significação das palavras e expressões tais como elegância e empolamento, e a existência de um veredicto conjunto serviria de referência para a realização desse trabalho). Enfim, certamente outras observações a respeito de como Hume fundamenta a crítica ainda podem ser feitas.

---

109 HUME, 1987, p. 246.



## Apêndice

### *Do padrão do gosto*

§1 A enorme variedade do gosto, além da de opinião, que prepondera<sup>110</sup> no mundo, é óbvia demais para não ter caído sob a observação de todos. Homens do conhecimento mais limitado são capazes de assinalar<sup>111</sup> uma diferença de gosto no [227]<sup>112</sup> estreito círculo de seus conhecidos, mesmo ali onde as pessoas foram educadas sob o mesmo governo, e desde cedo embeberam-se dos mesmos preconceitos. Mas aqueles, que conseguem alargar os seus horizontes para contemplar nações distantes e épocas remotas, surpreendem-se mais ainda com a grande inconsistência e contrariedade. Estamos prontos para chamar de *bárbaro* tudo que se afasta em grande medida do nosso próprio gosto e apreensão<sup>113</sup>: mas logo vemos o epíteto de reprovação retorquido contra nós. E a mais alta arrogância e imodéstia<sup>114</sup> é enfim abalada, ao observar uma igual certeza por todos os lados, e sente escrúpulos<sup>115</sup>, em meio a uma tal contenda<sup>116</sup> de sentimento, quanto a pronunciar-se positivamente em seu próprio favor.

---

110 *prevails*

111 *are able to remark*

112 A numeração entre colchetes corresponde à numeração das páginas da edição de Miller, da Liberty Classics.

113 *We are apt to call barbarous whatever departs widely from our own taste and apprehension*

114 *self-conceit*

115 *scruples*

116 *contest*

§2 Não apenas essa variedade de gosto é óbvia para o investigador mais descuidado; como ver-se-á, em exame, que ela é ainda maior na realidade do que na aparência. Os sentimentos dos homens frequentemente diferem com respeito à beleza e deformidade de todos os tipos, mesmo quando o discurso geral deles é o mesmo. Há certos termos em toda linguagem que importam inculpação<sup>117</sup> e outros elogio<sup>118</sup>; e todos os homens, que usam a mesma língua, têm de concordar na aplicação que fazem deles. Todas as vozes se unem para aplaudir a elegância, a propriedade, a simplicidade e a inspiração na escrita; e para inculpar o empolado<sup>119</sup>, a afetação, a frieza e um falso brilhantismo.<sup>120</sup> Mas quando os críticos vêm às particularizações, essa aparente unanimidade esvai-se; vê-se que eles afixaram significados muito diferentes às suas expressões. Em todas as questões de opinião e ciência, o caso é o oposto: vê-se que a diferença entre os homens encontra-se ali mais frequentemente nas generalizações do que nas particularizações, e que é menor na realidade do que na aparência. Uma explanação dos termos comumente finda a controvérsia, e os disputantes surpreendem-se ao ver que eles estiveram querelando, quando no fundo concordavam em seus juízos.

§3 Aqueles que fundamentam a moralidade sobre o sentimento, mais do que sobre a razão, inclinam-se a compreender a ética sob a primeira [228] observação, e a manter que, em todos os questionamentos<sup>121</sup> a respeito da conduta e das maneiras, a diferença entre os homens é realmente maior do que parece à primeira vista. É na verdade óbvio, que escritores de todas as nações e todas as épocas confluam no aplauso da justiça, da humanidade, da magnanimidade, da prudência e da veracidade; e na inculpação das qualidades opostas. Até mesmo poetas e outros autores, cujas composições são calculadas principalmente para dar prazer à imaginação, ainda são vistos desde Homero a Fénelon, a inculcar os mesmos preceitos morais, e a destinar seus aplausos e inculpações às mesmas virtudes e vícios. Essa grande unanimidade é usualmente atribuída à influência da razão patente<sup>122</sup>, a qual, em todos esses casos, mantém sentimentos similares em

---

117 *blame*

118 *praise*

119 *fustian*

120 *Every voice is united in applauding [...] and in blaming*

121 *questions*

122 *plain reason*



todos os homens, e previne aquelas controvérsias, às quais as ciências abstratas são tão expostas. Na medida em que a unanimidade é real, essa explicação pode ser admitida satisfatoriamente; mas também temos de conceder que alguma parte disso que parece ser uma<sup>123</sup> harmonia em moral pode ser explicada pela natureza mesma<sup>124</sup> da linguagem. A palavra *virtude*, com seus equivalentes em toda língua, implica elogio; assim como *vício*, inculpação: e ninguém, sem a mais óbvia e grosseira impropriedade, seria capaz de afixar reprovação a um termo, o qual na acepção geral é entendido num bom sentido; ou de destinar aplauso, quando o idioma requer desaprovação. Os preceitos gerais de Homero, quando ele expõe<sup>125</sup> algo tal, jamais serão controvertidos; mas é óbvio que, quando ele traça retratos particulares de maneiras, e representa heroísmo em Aquiles e prudência em Ulisses, ele mistura um grau de ferocidade no primeiro, e de capciosidade e fraude no segundo, muito maior do que Fénelon admitiria. O sábio Ulisses, no poeta grego, parece deleitar-se em mentiras e ficções, e frequentemente as emprega sem qualquer necessidade ou nem mesmo alguma vantagem<sup>126</sup>; mas o seu filho mais escrupuloso, no escritor de épica francês, expõe-se aos perigos mais iminentes, em vez de afastar-se da mais exata linha da verdade e veracidade. [229]

§4 Os admiradores e seguidores do Alcorão insistem nos excelentes preceitos morais intercalados ao longo daquela<sup>127</sup> performance selvagem e absurda. Mas é de se supor, que as palavras árabes, que correspondem ao português<sup>128</sup>, equidade, justiça, temperança, docilidade<sup>129</sup>, caridade, fossem tais que, a partir do uso constante daquela língua, tivessem sempre de ser tomadas num bom sentido; e dar-se-ia mostra da maior ignorância, não de moral, mas de linguagem, tê-las mencionado com quaisquer epítetos, além desses de aplauso e aprovação. Mas conheceríamos nós, se o pretense profeta realmente atingiu um justo sentimento em moral?

---

123 *some part of this seeming harmony*

124 *the very nature*

125 *delivers*

126 *without any necessity or even advantage*

127 *interspersed throughout that*

128 *which correspond to the English*

129 *meekness*

Atendamos a sua narração; e nós vamos logo ver que ele destina elogio a tais casos de ardileza<sup>130</sup>, desumanidade, crueldade, desforra<sup>131</sup> e fanatismo<sup>132</sup>, que são completamente incompatíveis com a sociedade civilizada. Nenhuma regra estável quanto ao que é correto<sup>133</sup> parece ser atendida ali; e toda ação é inculpada ou elogiada, na medida apenas em que é benéfica ou danosa para os verdadeiros crentes.

§5 O mérito de expor verdadeiros preceitos gerais em ética é na verdade muito pequeno. Quem quer que recomende algumas virtudes morais, realmente não faz mais do que está implicado nos próprios termos. Esse povo, que inventou a palavra *caridade*, e a usou num bom sentido, inculcou mais claramente e com muito mais eficiência, o preceito *sê caridoso*, do que qualquer pretense legislador ou profeta, que inserisse uma tal *máxima* em seus escritos. De todas as expressões, essas, as que, junto de seu outro significado, implicam um grau quer de inculpação ou aprovação, são as menos sujeitas a serem pervertidas ou mal compreendidas.

§6 É natural que busquemos um *padrão de gosto*; uma regra, pela qual os vários sentimentos dos homens possam ser reconciliados; ao menos, uma decisão, fornecida, confirmando um sentimento e condenando o outro.

§7 Há uma espécie de filosofia que corta fora todas as esperanças de sucesso numa tal tentativa, e representa a impossibilidade de virmos alguma vez a atingir qualquer padrão de gosto. A diferença, diz-se, é muito larga entre o juízo e o sentimento. [230] Todos os sentimentos são corretos; porque o sentimento não tem uma referência além dele mesmo, e é sempre real, sempre que um homem tiver noção dele. Mas não são todas as determinações do entendimento corretas;<sup>134</sup> porque elas têm uma referência além delas mesmas, qual seja, real questão de fato<sup>135</sup>; e não é sempre que elas são conformáveis<sup>136</sup> a esse padrão. Dentre mil opiniões diferentes que

---

130 *treachery*

131 *revenge*

132 *bigotry*

133 *No steady rule of right*

134 *But all determinations of the understanding are not right*

135 *real matter of fact*

136 *and are not always conformable to*

diferentes homens podem ter<sup>137</sup> sobre um mesmo assunto, há uma, e senão uma, que é justa e verdadeira; e a única dificuldade é fixá-la e acertá-la<sup>138</sup>. Ao contrário, mil sentimentos diferentes, excitados pelo mesmo objeto, são todos corretos, porque nenhum sentimento representa o que realmente está no objeto. Ele marca tão somente uma conformidade específica ou uma relação entre o objeto e os órgãos ou as faculdades da mente; e se essa conformidade não existisse realmente, o sentimento jamais poderia ter existido<sup>139</sup>. Beleza não é nenhuma qualidade nas próprias coisas: ela existe meramente na mente que as contempla; e cada mente percebe uma beleza diferente. Uma pessoa pode até mesmo perceber deformidade, quando outra é sensível de beleza; e todo indivíduo tem o dever de<sup>140</sup> aquiescer ao sentimento dele mesmo<sup>141</sup>, sem ter a pretensão de regular os dos outros. Buscar a beleza real, ou a deformidade real, é uma investigação tão infrutífera como ter a pretensão de acertar a real doçura ou o real amargor. Conforme a disposição dos órgãos, o mesmo objeto pode ser tanto doce quanto amargo; e o provérbio determinou com justiça ser infrutífero disputar acerca de gostos. É muito natural, e até mesmo de todo<sup>142</sup> necessário, estender esse axioma ao gosto mental, além do corporal; e desse modo, o senso comum, que tão frequentemente está em variação com a filosofia, especialmente com a do tipo cético, é visto, num caso ao menos, concorde no pronunciamento da mesma decisão.

§8 Mas embora esse axioma, por passar a provérbio, pareça ter atingido a sanção do senso comum, há certamente uma espécie de senso comum que opõe-se a ele, ao menos serve para modificá-lo e restringi-lo. Quem quer que afirmasse uma igualdade de gênio e elegância entre Ogilby e Milton, ou [231] Bunyan e Addison,<sup>143</sup> passaria por defensor de uma não menor

---

137 *entertain*

138 *ascertain it*

139 *the sentiment could never possibly have being*

140 *ought to*

141 *in his own sentiment*

142 *quite*

143 *John Ogilby* (1600 - 1676) era escocês, publicou traduções em verso de Homero e Virgílio, era ainda cartógrafo e *impresario* (palavra do século XVIII para designar o produtor de concertos, óperas, peças, enfim, eventos ligados ao entretenimento).

*John Milton* (1608 - 1674) foi uma poeta inglês, polemista em prosa e político (apoiou Oliver Cromwell durante

extravagância, do que se tivesse mantido que um monte de terra feito por uma toupeira é tão alto como o Tenerife<sup>144</sup>, ou uma lagoa tão extensa como o oceano. Embora possa-se ver pessoas que dão a preferência aos primeiros autores, ninguém presta atenção num tal gosto; e nós pronunciamos sem escrúpulos ser o sentimento desses pretensos críticos absurdo e ridículo. O princípio da natural igualdade de gosto é então totalmente esquecido, e conquanto o admitamos em algumas ocasiões, quando os objetos parecem próximos de uma igualdade, ele aparece como<sup>145</sup> um paradoxo extravagante, ou antes um absurdo palpável, quando objetos tão desproporcionados são comparados um ao lado do outro.

§9 É evidente que nenhuma das regras de composição é fixada por raciocínios *a priori*, nem se é capaz de reputá-las abstratas conclusões do entendimento, por comparação com aqueles ordenamentos<sup>146</sup> e relações de ideias que são eternos e imutáveis. O fundamento delas é do mesmo tipo que<sup>147</sup> aquele de todas as ciências práticas, a experiência; nem são elas outra coisa senão observações gerais, sobre o que se tem visto que é universalmente prazeroso em todos os países e em todas as épocas. Muitas das belezas da poesia e até da eloquência fundamentam-se na falsidade e na ficção, em hipérboles, metáforas e num abuso ou perversão dos termos com relação ao significado natural deles. Controlar as saídas da imaginação, e reduzir toda expressão à verdade e exatidão geométricas, seria o mais contrário às leis da crítica; pois isso produziria uma obra, a qual, pela experiência universal, tem-se visto que é a mais insípida e desagradável. Mas embora a poesia jamais seja capaz de submeter à exata verdade, ela tem de encerrar-se a regras de arte, descobertas para o autor, quer por gênio ou observação. Se alguns escritores negligentes ou

---

o período republicano inglês). É conhecido por seu tratado condenando a censura *Areopagítica* (publicado em meio a guerra civil inglesa, em 1664), e por seu poema épico *Paradise Lost* (publicado em 1667 em dez volumes e redividido, em 1674, em doze volumes, seguindo, assim, o modelo da *Eneida* de Virgílio. *Paradise Lost* foi ditado por Milton na prisão, pois tinha ficado cego).

*John Bunyan* (1628 - 1688), foi um pregador inglês e escritor cristão. Escreveu a obra *The Pilgrim's Progress from this World to that which is to come* (1678), uma das mais famosas alegorias cristãs.

*Joseph Addison* (1672 - 1719) foi um poeta e ensaísta inglês. Um dos fundadores e contribuidor assíduo da revista *The Spectator*.

144 Tenerife, ou Tenerife, é a maior ilha das Ilhas Canárias. Trata-se de uma formação vulcânica. Ao centro da ilha eleva-se o vulcão Teide, cujo pico é 3.718 metros acima do nível do mar.

145 *it appears an*

146 *habitudes*

147 *the same with*

irregulares têm agradado, eles não têm agradado por suas transgressões à regra ou ordem, mas a despeito dessas transgressões; [232] eles possuíam outras belezas, as quais eram conformáveis à justa crítica<sup>148</sup>; e a força dessas belezas tem sido capaz de exceder<sup>149</sup> a censura, e dar à mente uma satisfação superior ao desgosto que nasce dos danos<sup>150</sup>. Ariosto agrada; mas não por suas monstruosas e improváveis ficções, por sua bizarra mistura dos estilos sério e cômico, pela falta de coerência em suas histórias, ou pelas contínuas interrupções de suas narrações. Ele encanta pela força e clareza de sua expressão, pela prontidão e variedade de suas invenções, e por seus retratos naturais das paixões, especialmente aquelas dos tipos alegre e amoroso; e por mais que suas falhas possam diminuir nossa satisfação, elas não são inteiramente capazes de destruí-la. Se nosso prazer realmente nascesse daquelas partes de seu poema, as quais denominamos falhas, isso não seria uma objeção à crítica em geral; seria apenas uma objeção àquelas regras particulares da crítica que estabeleceriam tais circunstâncias como falhas, e as representariam como universalmente culpáveis. Se vê-se que elas dão prazer, elas não podem ser falhas; deixa que o prazer que elas produzem seja alguma vez tão inesperado e inexplicável<sup>151</sup>.

§ 10 Mas ainda que todas as regras gerais de arte sejam fundamentadas apenas na experiência e na observação dos sentimentos comuns da natureza humana, nós não podemos imaginar que, em toda ocasião, as sensações<sup>152</sup> dos homens serão conformes a essas regras. Aquelas emoções mais finas da mente são de uma natureza muito tenra e delicada, e requerem a confluência de muitas circunstâncias favoráveis para agirem com facilidade e exatidão, conforme seus princípios gerais e estabelecidos. O menor obstáculo externo a tais pequeninas molas, ou o menor distúrbio interno, perturba o movimento delas, e embaraça<sup>153</sup> a operação da máquina inteira. Quando nós formos fazer um experimento dessa natureza, e formos testar a força de alguma beleza ou deformidade, nós temos de escolher com cuidado um lugar e hora próprios, e trazer a fantasia para uma situação e disposição adequadas. Uma perfeita serenidade mental, uma

---

148 *they have possessed other beauties, which were conformable to just criticism*

149 *has been able to overpower*

150 *arising from the blemishes*

151 *let the pleasure, which they produce, be ever so unexpected and unaccountable*

152 *feelings*

153 *confounds*

memorização<sup>154</sup> do pensamento, uma devida atenção ao objeto; se qualquer uma dessas circunstâncias estiver faltando, nosso experimento será falacioso, e nós [233] nós deveremos ser incapazes de julgar sobre a beleza católica e universal. A relação que a natureza colocou entre a forma e o sentimento será ao menos mais obscura; e requer-se-á maior acuidade para encaixá-la e discerni-la. Nós devemos ser capazes de acertar sua influência não tanto pela operação de cada beleza particular, quanto pela admiração duradoura, a qual acompanha aquelas obras que têm sobrevivido a todos os caprichos da moda e do modismo<sup>155</sup>, todos os erros da ignorância e inveja.

§11 O mesmo Homero, que agradava em Atenas e Roma dois mil anos atrás, é ainda admirado em Paris e em Londres. Todas as mudanças de clima, governo, religião e linguagem não foram capazes de obscurecer sua glória. Autoridade ou preconceito podem dar uma voga temporária a um mau poeta ou orador; mas sua reputação jamais será duradoura ou geral. Quando suas composições são examinadas pela posteridade ou por estrangeiros, o encantamento é dissipado, e suas falhas aparecem nas suas cores verdadeiras. Pelo contrário, um gênio real, quanto mais seus trabalhos resistem, e quanto mais longe eles se espalham, tanto mais sincera é a admiração que ele encontra. Inveja e ciúme têm lugar demais num círculo estreito; e mesmo conhecimento de sua pessoa pode diminuir o aplauso devido às suas performances; mas quando essas obstruções são removidas, as belezas, que são naturalmente ajustadas para excitar sentimentos agradáveis, imediatamente propalam<sup>156</sup> sua energia; e enquanto o mundo resiste, elas mantêm sua autoridade sobre as mentes dos homens.

§12 Parece, então, que, em meio a toda a variedade e capricho do gosto, há certos princípios gerais de aprovação ou inculpação, cuja influência um olho cuidadoso pode encaixar em todas as operações da mente. Algumas formas ou qualidades particulares, a partir da estrutura original da fábrica interna, são calculadas para agradar, e outras para desagradar; e se elas falham em seu efeito em algum caso particular, é a partir de algum defeito ou imperfeição patentes no órgão. Um homem febril não insistiria em seu paladar como apto para decidir sobre sabores<sup>157</sup>;

---

154 *recollection*

155 *of mode and fashion*

156 *display*

157 *A man in a fever would not insist on his palate as able to decide concerning flavours*

nem alguém, afetado com a icterícia, teria a pretensão de dar um veredicto no que diz respeito a cores. Em cada criatura, há um estado são [234] e um defeituoso; e supõe-se que só o primeiro seja capaz de fornecer-nos um verdadeiro padrão de gosto e sentimento.<sup>158</sup> Se, no estado são do órgão, houver uma inteira ou uma considerável uniformidade de sentimento entre os homens, nós podemos daí derivar uma ideia da beleza perfeita; de maneira semelhante à aparência dos objetos na luz do dia, para o olho de um homem saudável, que é denominada a cor verdadeira e real deles, mesmo quando admite-se que a cor é meramente um fantasma dos sentidos.

§13 São muitos e frequentes os defeitos nos órgãos internos, que previnem ou enfraquecem a influência daqueles princípios gerais, dos quais depende nosso sentimento de beleza ou deformidade. Ainda que alguns objetos, pela estrutura da mente, sejam naturalmente calculados para dar prazer, não é para se esperar que em todo indivíduo o prazer será igualmente sentido. Ocorrem incidentes e situações particulares que, ou lançam uma falsa luz sobre os objetos, ou impedem o verdadeiro de transmitir à imaginação o sentimento e percepção próprios.

§14 Uma causa óbvia, porque muitos não sentem o sentimento de beleza próprio, é a falta daquela *delicadeza* de imaginação, a qual é requerida para transmitir uma sensibilidade daquelas emoções mais finas. A essa delicadeza todo mundo tem pretensão: todo mundo fala dela; e reduziriam todo tipo de gosto ou sentimento ao seu padrão. Mas como a nossa intenção neste ensaio é mesclar alguma luz do entendimento com as sensações do sentimento<sup>159</sup>, será próprio dar uma definição mais acurada de delicadeza do que até agora tem-se tentado. E para não derivar nossa filosofia de uma fonte muito profunda, nós vamos recorrer a uma história digna de nota em Dom Quixote.

§15 É com boa razão, diz Sancho ao escudeiro do enorme nariz, que eu tenho a pretensão de ter um juízo em vinho; essa é uma qualidade hereditária em nossa família. Dois dos meus parentes foram uma vez chamados para dar a opinião deles sobre um odre, o qual supunha-se excelente, sendo velho e de uma boa vindima. Um deles o degusta; atenta<sup>160</sup>; e após madura

---

158 *In each creature, there is a sound and a defective state; and the former alone can be supposed to afford us a true standard of taste and sentiment.*

159 *feelings of sentiments*

160 *considers it*

reflexão [235] pronuncia ser bom o vinho, não fosse por um pequeno gosto de couro que ele percebia nisso. O outro, após tomar as mesmas precauções, também dá seu veredicto em favor do vinho; mas com a restrição de um gosto de ferro que ele podia facilmente distinguir. Você não consegue imaginar o quanto os dois foram ridicularizados pelo juízo deles. Mas quem riu no final? Ao se esvaziar o odre, viu-se lá no fundo, uma velha chave com uma correia de couro atada a ela.

§16 A grande semelhança entre o gosto mental e o corpóreo nos ensinará a aplicar essa história facilmente. Embora seja certo que beleza e deformidade, mais do que doce e amargo, não são qualidades em objetos, mas pertencem inteiramente ao sentimento, interno ou externo, tem-se de conceder que há certas qualidades em objetos naturalmente feitas para produzir aquelas sensações<sup>161</sup> particulares. Ora, como essas qualidades podem ser vistas num pequeno grau, ou podem estar misturadas e embaraçadas umas com as outras<sup>162</sup>, frequentemente acontece que o gosto não é afetado com tão diminutas qualidades, ou não é capaz de distinguir todos os sabores particulares, em meio ao distúrbio, em que são apresentados. Quando os órgãos são tão finos, tal que não admitem que nada lhes escapem; e ao mesmo tempo tão exatos tal que percebem todo ingrediente na composição; isso nós chamamos de delicadeza de gosto, quer empreguemos esses termos no sentido literal ou metafórico. Aqui, então, as regras gerais de beleza são de utilidade; sendo derivadas de modelos estabelecidos, e da observação do que agrada ou desagrade, quando são apresentadas singularmente<sup>163</sup> e num alto grau; e se as mesmas qualidades, numa composição contínua e num menor grau, não afetam os órgãos com sensível deleite ou incômodo, nós excluimos a pessoa de todas as pretensões a essa delicadeza. Produzir essas regras gerais ou aclamados protótipos de composição<sup>164</sup> é como ver a chave com a correia de couro, que justificou o veredicto dos parentes de Sancho e embaraçou<sup>165</sup> aqueles pretensos juízes que os condenaram. Mesmo que o odre nunca tenha sido esvaziado, ainda assim o gosto dos primeiros era igualmente delicado, e o dos últimos igualmente embotado e entorpecido; mas teria sido mais difícil provar a

---

161 *feelings*

162 *mixed and confounded with each other*

163 *singly*

164 *avowed patterns of composition*

165 *confounded*



superioridade daqueles para a [236] convicção de qualquer um que estivesse ali.<sup>166</sup> De maneira semelhante, ainda que as belezas de escrita jamais tivessem sido metodizadas, ou reduzidas a princípios gerais; ainda que nenhum modelo excelente tivesse sido alguma vez reconhecido; os diferentes graus de gosto ainda teriam subsistido, e o juízo de um homem teria sido preferível ao de outro; mas não teria sido tão fácil silenciar o mau crítico, que sempre poderia insistir em seu sentimento particular, e recusar submeter-se ao seu antagonista. Mas quando nós lhe mostramos um aclamado princípio de arte; quando nós ilustramos esse princípio por exemplos, cuja operação, a partir de seu próprio gosto particular, ele reconhece ser conforme ao princípio; quando nós provamos que o mesmo princípio pode ser aplicado ao caso presente, onde ele não percebeu ou sentiu sua influência: ele tem de concluir, no conjunto, que a falha encontra-se nele mesmo, e que lhe falta a delicadeza, a qual é requerida para fazê-lo sensível de toda beleza e todo dano, em qualquer composição ou discurso.

§17 Reconhece-se que é a perfeição de todo sentido<sup>167</sup> ou faculdade perceber com exatidão seus objetos mais diminutos, e não admitir que nada escape à sua atenção e observação. Quanto menores forem os objetos que se tornam sensíveis ao olho, tão mais fino é aquele órgão, e tanto mais elaborada sua constituição e composição. Um bom paladar não é testado por sabores fortes; mas por uma mistura de pequenos ingredientes em que nós ainda somos sensíveis de cada parte, não obstante seu diminuto tamanho e sua confusão com o resto. De maneira semelhante, uma percepção de beleza e deformidade viva e aguda tem de ser a perfeição do nosso gosto mental; nem consegue um homem estar satisfeito com ele mesmo enquanto suspeitar que alguma excelência ou dano num discurso passou-lhe inobservadamente. Nesse caso, vê-se que a perfeição do homem e a perfeição do sentido ou da sensação<sup>168</sup> estão unidos. Um paladar muito delicado, em muitas ocasiões, pode ser uma enorme inconveniência tanto para o homem que o tem como para seus amigos; mas um delicado gosto de lepidez<sup>169</sup> ou beleza tem de ser sempre

---

166 *Though the hogshead had never been emptied, the taste of the one was still equally delicate, and that of the other equally dull and languid: But it would have been more difficult to have proved the superiority of the former, to the conviction of every by-stander.*

167 *sense*

168 *the perfection of the sense or feeling*

169 *wit*

uma qualidade desejável; porque ele é a fonte de todas as alegrias mais refinadas e mais inocentes das quais a natureza humana é suscetível. Nessa decisão os sentimentos de todos são concordes. [237] Seja quando for que você conseguir acertar uma delicadeza de gosto, é certo que encontre aprovação;<sup>170</sup> e a melhor maneira de acertá-la é apelando para aqueles modelos e princípios, que têm sido estabelecidos por consenso e experiência uniformes das nações e eras.

§18 Mas ainda que haja naturalmente uma larga diferença em matéria de delicadeza entre uma pessoa e outra, nada tende mais para aumentar e aprimorar esse talento do que *prática* numa arte particular e a frequente consideração<sup>171</sup> ou contemplação de uma espécie particular de beleza. Quando objetos de qualquer tipo são apresentados pela primeira vez ao olho ou imaginação, o sentimento, que os acompanha, é obscuro e confuso; e a mente é, em grande medida, incapaz de pronunciar-se sobre os méritos e defeitos deles. O gosto não consegue perceber as várias excelências da performance; muito menos distinguir o perfil<sup>172</sup> particular de cada excelência, e acertar sua qualidade e grau. Se ele pronunciar belo ou disforme o todo em geral, isso é o máximo que se pode esperar; e mesmo este juízo<sup>173</sup>, uma pessoa, tão sem prática, estará pronta para expor<sup>174</sup> com enorme hesitação e restrição. Mas admita que ele adquira experiência naqueles objetos, seu sentido<sup>175</sup> se torna mais exato e atinado<sup>176</sup>: ele não apenas percebe as belezas e defeitos de cada parte, mas demarca<sup>177</sup> a espécie distintiva de cada qualidade, e atribui-lhe elogio ou inculpação adequados. Um sentimento claro e distinto o acompanha por toda consideração dos objetos, e ele discerne aquele grau e tipo certos<sup>178</sup> de aprovação ou desprazer, que cada parte está naturalmente ajustada para produzir. A névoa dissipa-se, que antes parecia encobrir o objeto: o órgão adquire uma maior perfeição em suas operações; e é capaz de

---

170 *Wherever you can ascertain a delicacy of taste, it is sure to meet with approbation*

171 *survey*

172 *character*

173 *this judgment*

174 *will be apt to deliver*

175 *feeling*

176 *nice*

177 *marks*

178 *that very degree and kind*

pronunciar-se, sem risco de erro, sobre os méritos de toda performance. Numa palavra, o mesmo direcionamento e destreza, que a prática dá a execução de qualquer obra, é também adquirido pelos mesmos meios ao julgá-la.

§19 Tão vantajosa é a prática para o discernimento da beleza que, antes de sermos capazes de formular um juízo<sup>179</sup> sobre qualquer obra de importância, requer-se-á até que essa mesma performance individual<sup>180</sup> seja mais de uma vez esquadrihada<sup>181</sup> por nós, e considerada em diferentes [238] luzes com atenção e deliberação. Há um borboletear ou agitação de pensamento<sup>182</sup> que acompanha o primeiro esquadrihamento<sup>183</sup> de qualquer peça, e que embarça<sup>184</sup> o genuíno sentimento de beleza. A relação das partes não é discernida; os verdadeiros perfis estilísticos<sup>185</sup> são pouco distinguidos; as várias perfeições e defeitos parecem mergulhados<sup>186</sup> numa espécie de confusão, e se apresentam indistintamente à imaginação. Para não dizer que há uma espécie de beleza que, sendo floreada<sup>187</sup> e superficial, agrada inicialmente; mas, vendo-se que ela é incompatível com uma justa expressão quer da razão ou paixão, logo insossa no gosto<sup>188</sup>, e é então rejeitada com desdém, ao menos avaliada<sup>189</sup> num valor muito mais baixo.

§20 É impossível continuar na prática de contemplar qualquer ordem de beleza, sem ser frequentemente obrigado a formar *comparações* entre as várias espécies e graus de excelência, e estimar suas proporções com relação umas às outras. Um homem, que não tenha tido qualquer oportunidade de comparar os diferentes tipos de beleza, é, na verdade, totalmente

---

179 *give judgement*

180 *that very individual performance*

181 *perused*

182 *flutter or hurry of thought*

183 *perusal*

184 *confounds*

185 *characters of style*

186 *wrapped up*

187 *florid*

188 *palls upon the taste*

189 *rated*

desqualificado para pronunciar uma opinião com respeito a qualquer objeto apresentado a ele. É só por comparação que nós fixamos os epítetos de elogio e inculpação, e cultivamos uma maneira de atribuir o devido grau de cada. O borrão mais grosseiro contém um certo brilho de cores e exatidão de imitação, que são a esse ponto belezas<sup>190</sup>, e afetariam a mente de um camponês ou indígena com a maior admiração. As baladas mais vulgares não são inteiramente destituídas de harmonia ou natureza; e ninguém, senão uma pessoa que conhece belezas superiores, pronunciaria ásperos seus tons, ou desinteressante sua narração. Uma grande inferioridade de beleza causa<sup>191</sup> dor a uma pessoa versada na mais alta excelência do tipo, e é por essa razão pronunciada uma deformidade; assim como o objeto mais bem acabado que nós conhecemos é naturalmente suposto como tendo chegado ao ápice da perfeição<sup>192</sup>, e é nomeado ao aplauso mais alto. Só alguém acostumado a ver, e examinar, e pesar as várias performances, admiradas em diferentes épocas e nações, é capaz de avaliar os méritos de uma obra exibida à sua vista, e atribuir seu ranque próprio entre as produções de gênio. [239]

§21 Mas para habilitar mais plenamente um crítico a exercer esta atividade, ele tem de preservar sua mente livre de todo *preconceito*<sup>193</sup>, e não admitir que nada entre em sua atenção<sup>194</sup>, senão o mero objeto<sup>195</sup> que é submetido ao seu exame. Nós podemos observar que toda obra de arte, para produzir seu devido efeito na mente, tem de ser considerada num certo ponto de vista, e não conseguem saboreá-las plenamente pessoas cuja situação, real ou imaginária, não é conformável àquela que é requerida pela performance<sup>196</sup>. Um orador dirige-se a uma audiência particular, e tem de levar em conta os gênios, interesses, opiniões, paixões e preconceitos particulares deles; do contrário, em vão ele espera governar suas resoluções, e inflamar suas

---

190 *which are so far beauties*

191 *gives*

192 *reached the pinnacle of perfection*

193 *But to enable a critic the more fully to execute this undertaking, he must preserve his mind free from all prejudice*

194 *consideration*

195 *but the very object*

196 *and cannot be fully relished by persons, whose situation, real or imaginary, is not conformable to that which is required by the performance.*

afeições. Tivessem ainda algumas predisposições contra ele<sup>197</sup>, por mais desarrazoadas, ele não pode deixar de lado<sup>198</sup> essa desvantagem; mas, antes de entrar no assunto, ele tem de esforçar-se para atrair a afeição deles, e cair nas graças deles. Um crítico de uma época ou nação diferente, que esquadrinhasse este discurso<sup>199</sup>, tem de ter todas essas circunstâncias em seu olho<sup>200</sup>, e tem de colocar-se na mesma situação que a audiência, para formar um verdadeiro juízo da alocução<sup>201</sup>. De maneira semelhante, quando alguma obra é dirigida ao público, ainda que eu tivesse amizade ou inimizade com o autor, eu tenho de afastar-me dessa situação; e atentando para mim mesmo<sup>202</sup> como um homem em geral, esquecer, se possível, meu ser individual e minhas circunstâncias peculiares. Alguém influenciado por preconceito não cumpre essa condição; mas obstinadamente mantém sua posição natural, sem colocar-se naquele ponto de vista, que a performance supõe. Se a obra for dirigida a pessoas de uma época ou nação diferente, ele não faz concessão às peculiares vistas e preconceitos delas; mas, pleno das maneiras de sua própria época e país, precipitadamente condena o que pareceu admirável nos olhos daqueles para os quais o discurso foi exclusivamente calculado<sup>203</sup>. Se a obra for executada para o público, ele jamais engrandece suficientemente sua compreensão, ou esquece seu interesse como amigo ou inimigo, como um rival ou comentador<sup>204</sup>. Por causa disso, seus sentimentos são pervertidos; nem têm as mesmas belezas e danos a mesma influência sobre ele, como se ele tivesse imposto [240] uma violência própria<sup>205</sup> à sua imaginação, e tivesse esquecido dele próprio por um momento. A esse ponto seu gosto evidentemente se afasta do verdadeiro padrão; e conseqüentemente perde todo crédito e autoridade.

§22 Bem se sabe que, em todos os questionamentos, submetidos ao entendimento,

---

197 *Should they even have entertained some prepossessions against him*

198 *overlook*

199 *who should peruse this discourse*

200 *in his eye*

201 *oration*

202 *considering myself*

203 *in the eyes of those for whom alone the discourse was calculated*

204 *commentator*

205 *proper violence*

preconceito é destrutivo do juízo são, e perverte todas as operações das faculdades intelectuais: ele não é menos contrário ao bom gosto; tampouco tem menos influência para corromper nosso sentimento de beleza. Cabe ao *bom senso* controlar sua influência em ambos os casos; e neste respeito, além de em muitos outros, a razão, se não for uma parte essencial do gosto, é ao menos requisitada para as operações dessa outra faculdade. Em todas as mais nobres produções de gênio, há uma mútua relação e correspondência de partes; nem consegue perceber as belezas ou danos aquele cujo pensamento não é capaz<sup>206</sup> o bastante para compreender todas essas partes, e compará-las umas com as outras para perceber a consistência e uniformidade do todo. Toda obra de arte também tem um certo fim ou propósito, para o qual é calculada; e deve ser considerada mais ou menos perfeita sendo mais ou menos ajustada para atingir esse fim. O objeto da eloquência é persuadir; da história, instruir; da poesia, agradar por meio das paixões e da imaginação. Estes fins nós temos de trazer constantemente em nossa vista, quando nós esquadrihamos qualquer performance; e nós temos de ser capazes de julgar até que ponto os meios empregados estão adaptados aos seus respectivos propósitos. Além disso, todo tipo de composição, mesmo as mais poéticas, nada mais é do que uma cadeia de proposições e raciocínios; nem sempre, na verdade, os mais justos e mais exatos, mas ainda plausíveis e especiosos, por mais disfarçados pela coloração da imaginação. As pessoas introduzidas em tragédia e poesia épica tem de ser representadas raciocinando, e pensando, e concluindo, e atuando, como é adequado ao perfil e às circunstâncias delas; e sem juízo, além de gosto e invenção, um poeta jamais pode esperar ter sucesso numa atividade tão delicada. Para não mencionar que a mesma excelência de faculdades que contribui para o aprimoramento da razão, a mesma clareza de concepção, o mesmo rigor de distinção, a mesma vivacidade de apreensão, são essenciais para [241] as operações de verdadeiro gosto, e são seus concomitantes infalíveis. Raramente, ou nunca acontece, que um homem de senso, que tenha experiência numa arte qualquer, não seja capaz de julgar sobre sua beleza; e não é menos raro topar com um homem que tem um gosto justo sem um entendimento são.

§23 Desse modo, embora os princípios de gosto sejam universais, e aproximadamente, se não inteiramente os mesmos em todos os homens; ainda assim poucos são qualificados para

---

206 *capacious*

formular um juízo sobre qualquer obra de arte, ou estabelecer seu próprio sentimento como o padrão de beleza. Os órgãos do sentido interno raramente são tão perfeitos de modo a conceder aos princípios gerais sua plena ação, e produzir uma sensação correspondente àqueles princípios.<sup>207</sup> Ou eles trabalham sob algum defeito, ou estão degenerados<sup>208</sup> por algum distúrbio; e por causa disso excitam um sentimento que pode ser pronunciado errôneo. Quando um crítico não tem delicadeza, ele julga sem qualquer distinção, e é apenas afetado pelas qualidades mais grosseiras e mais palpáveis do objeto; os toques mais finos passam inobservados e desconsiderados. Quando ele não é auxiliado pela prática, seu veredicto é acompanhado de confusão e hesitação. Quando nenhuma comparação tiver sido empregada, as belezas mais frívolas, tais que merecem mais o nome de defeitos, são o objeto de sua admiração. Quando ele se encontra sob a influência de preconceito, todos os seus sentimentos naturais são pervertidos. Quando bom senso está faltando, ele não está qualificado para discernir as belezas de estrutura e raciocínio, as quais são as mais elevadas e mais excelentes. Sob algumas ou outras dessas imperfeições, a generalidade dos homens trabalha; e por isso observa-se que um verdadeiro juiz nas artes mais finas, mesmo durante as épocas mais polidas, é um perfil tão raro<sup>209</sup>: só um forte senso, unido a delicadeza de sentimento, aprimorado por prática, aperfeiçoado por comparação, e limpo de todo preconceito, pode nomear críticos a esse valioso perfil<sup>210</sup>; e o veredicto conjunto de tais, onde quer que eles estejam para serem vistos, é o verdadeiro padrão de gosto e beleza.

§24 Mas onde tais críticos hão de ser vistos? Por quais marcas eles hão de ser conhecidos? Como distingui-los dentre aqueles que têm a pretensão<sup>211</sup>? Esses questionamentos são embaraçosos; e parecem lançar-nos de volta na mesma incerteza, da qual, durante o curso deste ensaio, nós nos esforçamos para desenredarmo-nos. [242]

---

207 *The organs of internal sensation are seldom so perfect as to allow the general principles their full play, and produce a feeling correspondent to those principles.*

208 *vitiated*

209 *and hence a true judge in the finer arts is observed, even during the most polished ages, to be so rare a character*

210 *can alone entitle critics to this valuable character*

211 *from pretenders*

§25 Mas se nós atentarmos à questão corretamente<sup>212</sup>, estes são questionamentos factuais, não de sentimento<sup>213</sup>. Quer uma pessoa particular qualquer seja dotada de bom senso e de uma imaginação delicada, livre de preconceito, pode ser frequentemente o assunto de disputa, e ser passível de grande discussão e investigação: mas toda humanidade concordará que tal perfil é valioso e estimável<sup>214</sup>. Quando essas dúvidas ocorrem, os homens não podem fazer mais do que em outros questionamentos disputáveis, que são submetidos ao entendimento: eles têm de produzir os melhores argumentos que a invenção deles lhes sugerir; eles têm de reconhecer que existe um padrão verdadeiro e decisivo em algum lugar, a saber, existência real e questão de fato; e eles têm de ter indulgência com os que diferem deles em seus apelos a esse padrão. É o suficiente para o nosso propósito atual, se tivermos provado, que o gosto de todos os indivíduos não está em pé de igualdade<sup>215</sup>, e que, em geral, alguns homens, por mais difícil de serem indicados particularmente, serão reconhecidos pelo sentimento universal como tendo uma preferência sobre outros.

§26 Mas na realidade, a dificuldade de ver, mesmo em particulares, o padrão de gosto, não é tão grande como representa-se. Embora, em especulação, possamos prontamente aclamar um certo critério em ciência e negá-lo em sentimento, vê-se que a questão, na prática, é muito mais dura de acertar no primeiro caso do que no segundo. Teorias de filosofia abstrata, sistemas de teologia profunda, preponderaram durante uma época; num período sucessivo, foram universalmente explodidos; sua absurdidade tem sido detectada; outras teorias e sistemas supriram o lugar deles, os quais novamente deram lugar aos seus sucessores; e nada se tem experimentado mais sujeito às revoluções do acaso e modismo do que essas pretensas decisões da ciência. O caso não é o mesmo com as belezas da eloquência e poesia. Justas expressões da paixão e natureza por certo hão de, depois de algum tempo, ganhar aplauso público, o qual elas mantêm para sempre. Aristóteles, e Platão, e Epicuro, [243] e Descartes, podem sucessivamente ceder um ao outro; mas Terêncio e Virgílio mantêm um universal, indisputável império sobre as

---

212 *But if we consider the matter aright*

213 *these are questions of fact, not of sentiment*

214 *But that such a character is valuable and estimable will be agreed in by all mankind.*

215 *is not upon an equal footing*



mentes dos homens. A filosofia abstrata de Cícero perdeu o seu crédito: a veemência de sua elocução<sup>216</sup> é ainda o objeto de nossa admiração.

§27 Embora homens de gosto delicado sejam raros, eles hão de ser facilmente distinguidos na sociedade, pela saúde do entendimento deles e pela superioridade de suas faculdades sobre o resto da humanidade. A ascendência, que eles alcançam<sup>217</sup>, dá uma preponderância àquela vívida aprovação, com a qual recebem quaisquer produções de gênio, e a torna predominante de modo geral. Muitos homens, quando deixados a eles mesmos, têm senão uma percepção débil e dúbia da beleza; ainda esses são capazes de apreciar qualquer fina pincelada que lhes seja apontada. Todo convertido à admiração do real poeta ou orador é a causa de alguma nova conversão. E ainda que preconceitos possam preponderar por algum tempo, eles jamais unem-se para celebrar qualquer rival do verdadeiro gênio, mas cedem por fim à força da natureza e do sentimento justo. Desse modo, embora uma nação civilizada possa facilmente enganar-se na escolha de seu filósofo admirado, eles nunca erram por muito tempo em sua afeição por um autor épico ou trágico favorito.

§28 Mas não obstante todos nossos esforços para fixar um padrão de gosto, e reconciliar as discordantes apreensões dos homens, ainda restam duas fontes de variação, as quais não são suficientes, na verdade, para embarçar<sup>218</sup> todas as fronteiras da beleza e deformidade, mas frequentemente servirão para produzir uma diferença nos graus de nossa aprovação ou inculpação. A primeira é a diferença nos humores de homens particulares; a outra, as maneiras e opiniões particulares de nossa época e país. Os princípios gerais do gosto são uniformes na natureza humana: quando os homens variam em seus juízos, algum defeito ou perversão nas faculdades pode ser comumente assinalado; procedendo quer de preconceito, de falta de prática, ou de falta de delicadeza; e há razão justa<sup>219</sup> para aprovar um gosto, e condenar o outro. Mas [244] quando há uma tal diversidade na elaboração interna<sup>220</sup> ou situação externa, tal que não se

---

216 *oratory*

217 *The ascendant, which they acquire*

218 *confound*

219 *afnd there is just reason*

220 *internal frame*

pode inculpar nenhum dos lados, e não deixa espaço para dar preferência a um acima do outro; nesse caso, um certo grau de diversidade no juízo é inevitável, e nós buscamos em vão um padrão, pelo qual possamos reconciliar os sentimentos contrários.

§29 Um homem jovem, tendo as paixões quentes, será mais sensivelmente tocado com imagens amorosas e tenras, do que um homem mais avançado nos anos, que tira prazer de sábias, filosóficas reflexões sobre a conduta da vida e a moderação das paixões. Aos vinte, Ovídio pode ser o autor favorito; Horácio aos quarenta; e talvez Tácito aos cinquenta. Em vão nos esforçaríamos, em tais casos, para entrar nos sentimentos dos outros, e no desvestiríamos dessas propensões que nos são naturais. Nós escolhemos nosso autor favorito como a nosso amigo, a partir de uma conformidade de humor e disposição. Jovialidade ou paixão, sentimento ou reflexão; qual desses mais predominar em nosso temperamento, dá-nos uma simpatia peculiar para com o escritor que se nos assemelha.

§30 Uma pessoa é mais agradada com o sublime; uma outra, com o tenro; uma terceira, com zombaria. Uma pessoa tem uma forte sensibilidade a danos, e é extremamente estudiosa de correção<sup>221</sup>; uma outra tem um senso de belezas mais vívido<sup>222</sup>, e perdoa vinte absurdidades e defeitos por um tracejado<sup>223</sup> elevado ou patético. O ouvido desse homem é inteiramente voltado para concisão e energia; aquele homem é deleitado com uma expressão copiosa, rica e harmoniosa. Simplicidade é afeita para um; ornamento é que o é para outro. A comédia, a tragédia, a sátira, as odes têm cada uma os seus partidários, esses preferem aquela espécie particular de escrita a todas as outras. É um erro patente num crítico,<sup>224</sup> confinar a sua aprovação a uma espécie ou estilo de escrita, e condenar todo o resto. Mas é quase impossível não sentir uma predileção por aquilo que se adéqua ao nosso feitio<sup>225</sup> e disposição particulares. Tais preferências são inocentes e inevitáveis, e jamais podem razoavelmente ser o objeto de disputa, porque não há nenhum padrão, pelo qual elas possam ser decididas.

---

221 *extremely studious of correctness*

222 *more lively feeling of beauties*

223 *stroke*

224 *It is plainly an error in a critic*

225 *turn*

§31 Por uma razão semelhante, agrada-nos mais, no curso de nossa [245] leitura, retratos e perfis<sup>226</sup>, que assemelham-se a objetos os quais são vistos em nossa própria época ou país, do que aqueles que descrevem uma série diferente de costumes. Não é sem algum esforço, que reconciliamo-nos com a simplicidade das maneiras antigas, e miramos<sup>227</sup> princesas carregando água de uma nascente, e reis e heróis condindo as suas próprias vitualhas<sup>228</sup>. Podemos conceder em geral, que a representação de tais maneiras não é nenhuma falha no autor, nem deformidade na peça; mas não somos tão sensivelmente tocados com elas. Por essa razão, a comédia não é comodamente transferida de uma época ou nação para outra. Um francês ou inglês não é agrado com a *Andria* de Terêncio, ou *Clítia* de Maquiavel; onde a boa moça, para qual toda a encenação se volta, nem uma única vez aparece aos espectadores, mas é mantida sempre atrás dos cenários, como é adequado ao humor reservado dos antigos gregos e italianos modernos. Um homem de cultura e reflexão consegue fazer concessão a essas peculiaridades de maneiras; mas uma audiência comum jamais consegue despojar-se de suas ideias e sentimentos usuais a esse ponto, tal que saboreiem retratos os quais de modo algum se lhes assemelham<sup>229</sup>.

§32 Mas aqui me ocorre uma reflexão que pode, talvez, ser útil na examinação da célebre controvérsia sobre as culturas antiga e moderna<sup>230</sup>; quando nós frequentemente vemos um lado escusando<sup>231</sup> qualquer coisa que pareça uma<sup>232</sup> absurdidade nos antigos pelas maneiras da época, e o outro recusando-se a admitir essa escusa, ou ao menos, admitindo-a apenas como um indulto<sup>233</sup> para o autor, não para a performance. Na minha opinião, as fronteiras próprias nesse assunto raramente foram fixadas entre as partes contedoras. Quando quaisquer peculiaridades inocentes de maneiras são representadas, tais como aquelas acima mencionadas, elas certamente devem ser admitidas; e um homem, que choca-se com elas, dá [246] uma prova evidente de falsa

---

226 *pictures and characters*

227 *behold*

228 *dressing their own victuals*

229 *as to relish pictures which no wise resemble them*

230 *But here there occurs a reflection, which may, perhaps, be useful in examining the celebrated controversy concerning ancient and modern learning*

231 *excusing*

232 *any seeming absurdity*

233 *apology*

delicadeza e refinamento. O *monumento mais duradouro que bronze* do poeta tem de cair ao chão como tijolo ou argila comuns, houvessem os homens de não fazer nenhuma concessão às contínuas revoluções de maneiras e costumes, e não admitissem nada mais senão o que fosse adequado à mania preponderante. Temos de descartar os retratos dos nossos ancestrais, por causa de seus rufos e anquinhas? Mas quando as ideias de moralidade e decência alteram de uma época para outra, e quando maneiras viciosas são descritas, sem serem marcadas com os perfis de inculpação e desaprovação próprios<sup>234</sup>; tem-se de se conceder que isso desfigura o poema, e que é uma deformidade real. Eu não consigo, nem é próprio que eu devesse, entrar em tais sentimentos;<sup>235</sup> e por mais que eu possa escusar o poeta, por consideração às maneiras de sua época, eu jamais sou capaz de saborear a composição<sup>236</sup>. A falta de humanidade e de decência, tão conspícuas nos perfis traçados por vários dos poetas antigos<sup>237</sup>, mesmo ocasionalmente por Homero e pelos tragediógrafos gregos, diminui consideravelmente<sup>238</sup> o mérito de suas nobres performances, e dá aos autores modernos uma vantagem sobre eles. Não estamos interessados nas fortunas e sentimentos de heróis rudes como tais: dá-nos desprazer ver os limites do vício e da virtude assim tão embaraçados<sup>239</sup>: e qual seja a indulgência que possamos dar ao escritor por consideração de seus preconceitos, nós não conseguimos preponderar sobre nós mesmos para entrar nos sentimentos dele, ou aguentar uma afeição a perfis, os quais nós patentemente descobrimos culpáveis.

§33 O caso não é o mesmo com princípios morais, como com opiniões especulativas de qualquer tipo. Essas estão em fluxo e revolução contínuos. O filho abraça um sistema diferente do pai. Não somente isso, praticamente não há nenhum homem que possa gabar-se de grande constância e uniformidade neste particular.<sup>240</sup> Quaisquer que sejam os erros especulativos que possam ser vistos nos escritos polidos de qualquer época ou país, eles detraem senão pouco do

---

234 *with the proper characters of blame and disapprobation*

235 *I cannot, nor is it proper I should, enter into such sentiments*

236 *I never can relish the composition.*

237 *in the characters drawn by several of the ancients poets*

238 *considerably*

239 *so much confounded*

240 *Nay, there scarcely is any man, who can boast of great constancy and uniformity in this particular.*

valor daquelas composições. É preciso senão um certo feitio de pensamento ou imaginação<sup>241</sup> para fazer-nos entrar em todas as opiniões, que então [247] preponderaram, e saborear os sentimentos e conclusões delas derivadas. Mas um esforço muito violento é um requisito para mudarmos nosso juízo de maneiras<sup>242</sup>, e excitar sentimentos de aprovação ou inculpação, amor ou ódio, diferentes daqueles com os quais a mente desde longo costume familiarizou-se. E quando um homem está confiante da retidão daquele padrão moral, pelo qual ele julga, ele é com justiça ciumento dele, e não perverterá os sentimentos do seu coração por momento algum, em complacência a qualquer escritor que seja.

§34 De todos os erros especulativos, os que dizem respeito à religião são os mais escusáveis em composições de gênio; nem alguma vez é permitido julgar a civilidade ou sabedoria de um povo qualquer, ou mesmo de pessoas singulares, pela grosseria ou refinamento de seus princípios teológicos. O mesmo bom senso, que dirige os homens no curso ordinário da vida, não é ouvido em questões religiosas, as quais supõe-se estar em conjunto acima da cognição da razão humana. Por conta disso, todas as absurdidades do sistema de teologia pagão tem de ser deixadas de lado por todo crítico, que tivesse a pretensão de formar uma noção justa da poesia antiga; e nossa posteridade, por sua vez, tem de ter a mesma indulgência para com seus antecessores. Nenhum princípio religioso pode alguma vez ser imputado como uma falha para qualquer poeta, desde que permaneçam meramente princípios, e não tomem conta tão fortemente de seu coração, a ponto de submetê-lo à imputação de *fanatismo* ou *superstição*.<sup>243</sup> Quando isso acontece, eles embaraçam<sup>244</sup> os sentimentos de moralidade, e alteram as fronteiras naturais do vício e da virtude. Eles são, portanto, danos eternos, conforme o princípio acima mencionado; nem são os preconceitos e as falsas opiniões de uma época suficientes para justificá-los.

§35 É essencial para a religião católica romana inspirar um ódio violento de toda outra reverência, e representar todos os pagãos, maometanos e heréticos como os objetos da fúria e

---

241 *a certain turn of thought or imagination*

242 *judgement of manners*

243 *No religious principles can ever be imputed as a fault to any poet, while they remain merely principles, and take not such strong possession of his heart, as to lay him under the imputation of bigotry or superstition.*

244 *confound*

desforra divinas. Tais sentimentos, embora na realidade sejam muito culpáveis, são tidos na conta de<sup>245</sup> virtudes pelos fervorosos<sup>246</sup> daquela comunhão, e são representados em seus poemas trágicos e épicos como um tipo de heroísmo divino. O fanatismo [248] desfigurou duas tragédias muito finas do teatro francês, *Polieucte* e *Atalia*; nas quais um fervor intemperado<sup>247</sup> por modos particulares de reverência é disparado com toda pompa imaginável, e forma o perfil predominante dos heróis<sup>248</sup>. “O que é isso”, diz o sublime Joiada a Josaba, ao vê-la conversando com Matã, o sacerdote de Baal, “A filha de Davi conversa com esse traidor? Não temeis que a terra abraisse e vertesse chamas para devorar-vos os dois? Ou de que essas paredes sagradas caíssem e vos esmagassem juntos? Qual é o propósito dele? Por que vem esse inimigo de Deus aqui para envenenar o ar, o qual respiramos, com sua horrenda presença?” Tais sentimentos são recebidos com um grande aplauso no teatro de Paris; mas em Londres os espectadores estariam tão plenamente aprazidos em ouvir Aquiles dizer a Agamenão, que ele foi um cão em sua testa, e um veado em seu coração, ou Júpiter tratar Juno com um bofetão, se ela não ficar quieta.

§36 Princípios religiosos também são um dano em qualquer composição polida, quando eles se erguem à superstição, e se intrometem em todo sentimento, por mais remotos que sejam de qualquer conexão com a religião. Não escusa o poeta, que os costumes de seu país tenham sobrecarregado a vida com tantas cerimônias e observâncias religiosas, que nenhuma parte dela eximiu-se daquele jugo. Há de ser sempre<sup>249</sup> ridículo em Petrarca comparar sua amada, Laura, a Jesus [249] Cristo. Nem é menos ridículo naquele agradável libertino, Bocaccio, muito seriamente dar graças a Deus Todo Poderoso e às moças, pela assistência deles ao defendê-lo contra seus inimigos.

---

245 *are considered as*

246 *zealots*

247 *intemperate zeal*

248 *the predominant character of the heroes*

249 *It must for ever be*

## Referências

ADDISON, Joseph. *The spectator*. New edition, to which are added “The lives of the authors”. 8 vol. London: J. Arlis, Printer, 1819. vol. VI.

BABCOK, R. W. “The idea of taste in the eighteenth century”. *PMLA*, Vol. 50, No. 3, Sep. 1935, p. 922 – 26.

BIRKBECK HILL, G. *Letters of David Hume to William Strahan*. Oxford: Claredon Press, 1888.

BLAIR, Hugh. *Lectures on rhetoric and belles lettres*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.

BRETT, R. L. “The aesthetic sense and taste in the literary criticism of early eighteenth century”. *The Review of English Studies*, Vol. 20, No. 79, Jul. 1944, p. 199 – 213.

BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*. 4a Ed.. London: DODLEY, R. and J. in Pall-mall, 1764.

CARROL, Noël. “Hume's standard of taste”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, No. 2, Winter 1984, p. 181 – 94.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia do iluminismo*. Tradução Álvaro Cabral. Terceira edição. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. RICO, Francisco (ed.). Real Academia Española, 2004. Edición del IV Centenario.

COSTELLOE, Timothy M. “Hume’s Aesthetics: The Literature and Directions for Research”. *Hume Studies*, Vol. 30, No. 1, April 2004, pp. 87 – 126.

DICKIE, George. *The century of taste: the philosophical odyssey of taste in eighteenth century*. New York: Oxford University Press, 1996.

DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poesi et sur la peinture*. 7a ed.. Paris: PISSOT, 1770.

FIESER, James (Ed.). *Early responses to Hume's life and reputation*. England: Thoemmes, 2003. Vol. 1.

GERARD, Alexander. *An essay on taste*. 3a Ed.. London: BELL, J. and CREECH, W. and CADELL, T.,1780.

GEHRKENS, Karl W. "Taste". *Music's Supervisors Journal*, Vol. 20, No. 3, Feb. 1934, p. 9 – 11.

GIGANTE, Denise. *Taste: a literary history*. New Haven: Yale University Press, 2005.

GRACYK, Theodor. "Hume's aesthetics". In: ZALTA, Edward N. (ed.). *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*. Winter 2008 . Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/win2008/entries/hume-aesthetics/>. Acesso em: 3 de agosto de 2011.

GUYER, Paul. "The standard of taste and 'the most ardent desire of society'". In: *Values of beauty: historical essays in aesthetics*. New York: Cambridge University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. *Knowledge, reason and taste: Kant's response to Hume*. Princeton / Oxford: Princeton University Press, 2008.

\_\_\_\_\_. "Humean critics, imaginative fluency, and emotional responsiveness: a follow-up to Stephanie Ross." *British Journal of Aesthetics*, Vol. 48, No. 4, Oct. 2008, p. 445 – 56.

HIPPLE Jr., Walter John. *The beautiful, the sublime and the picturesque in the eighteenth-century british aesthetics*. Carbondale: The Southern Illinois University Press, 1957.

HOME, Henry. *Elements of Criticism*. Indianapolis: Liberty Classics, 2005.

HOOKER, Edward Niles. "The discussion of taste, from 1750 to 1770, and the new



trends in literary criticism". *PMLA*, Vol. 49, No. 2, Jun. 1934, p. 577 – 92.

HUME, David. *Essays Moral, Political, and Literary*. MILLER, Eugene F. (ed.). Indianapolis: Liberty Classics, 1987.

\_\_\_\_\_. *An Enquiry concerning the Principles of Morals*. BEAUCHAMP, Tom L. (ed.). Oxford/New York: Oxford University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *An Enquiry concerning the Human Understanding*. BEAUCHAMP, Tom L. (ed.). Oxford/New York: Oxford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Treatise of Human Nature: as being an attempt to introduce the experimental method of reasoning into moral subjects*. NORTON, David Fate e NORTON, Mary J. (eds.). Oxford: Oxford University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2003.

JONES, Peter. "Another look at Hume's views of aesthetic and moral judgements". *The Philosophical Quarterly*, Vol. 20, No. 78, 1970, pp. 53 – 59.

\_\_\_\_\_. "Hume on the arts and "The Standard of Taste"". In: *The Cambridge Companion to Hume*. 2a Ed.. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 414 – 446.

KIVY, Peter. "Hume's standard of taste: breaking the circle". *British Journal of Aesthetics*, Vol. 7, No. 1, Jan. 1967, p. 57 – 66.

KLIGER, Samuel. "Whig aesthetics: a phase of eighteenth-century taste". *ELH*, Vol. 16, No. 2, Jun. 1949, p. 135 – 50.

MORRISROE, Michael Jr.. "*Linguistic Analysis as Rhetorical Pattern in David Hume*." In: TODD, William B. (ed.). *Hume and the Enlightenment: Essays Presented to Ernest Campbell Mossner*. Bristol: Thoemmes Antiquarian Books Ltd, 1974.

MORRISSEY, Lee. "'Charity', Social Control and the History of English Literary Criticism". In: ADAMS, David and ARMSTRONG, Adrian. *Print and Power in France and England, 1500 – 1800*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006.

MOSSNER, Ernest Champbell. "Hume's "Four dissertations": An essay in biography and bibliography". *Modern Philology*, Vol. 48, No. 1, Aug. 1950, p. 37 – 57.

\_\_\_\_\_. "Hume and the scottish Shakespeare". *Huntington Library Quarterly*, Vol. 3, No. 4, Jul. 1940, p. 419 – 441.

NOXON, James. "Hume's opinion of critics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 2, Autumn 1961, p. 157 – 62.

ROSS, Stephanie. "Humean critics: real or ideal?" *British Journal of Aesthetics*, Vol. 48, No. 1, Jan. 2008, p. 20 – 8.

SHELLEY, James R.. "Hume's Double Standard of Taste". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 4, Autumn 1994, p. 437 – 445.

\_\_\_\_\_. "Rule and Veredict". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 3, Summer 1995, pp. 319 – 320.

\_\_\_\_\_. "18th Century British Aesthetics". In: ZALTA, Edward N. (ed.). *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*. July 2010 . Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-british/>. Acesso em: 3 de agosto de 2011.

SMITH, Adam. *Lectures on rethoric and belles lettres*. BRYCE, J. C. (ed.). Indianapolis: Liberty Classics, 1985.

SHUSTERMAN, Richard. "Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant," *Philosophical Forum*, 20, 1989: 211-29.

TOBIAS, J.A. *História das idéias estéticas no Brasil*. São Paulo, Grijalbo: EDUSP, 1967.

TOWNSEND, Dabney. *Eighteenth-century british aesthetics*. Amityville, New York: Baywood Publishing Company, Inc., 1999. Foundations and frontiers in aesthetics series.

\_\_\_\_\_. *Hume's Aesthetic Theory: Sentiment and Taste in the History of Aesthetics*. London: Routledge (Taylor and Francis Group), 2001.

WIEAND, Jeffrey. "Hume's Two Standards of Taste". *The Philosophical Quarterly*,

*Vol. 34, No. 135, April 1984, pp. 129 – 142.*