



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Felipe Ribeiro Siqueira

**Os princípios da Estética de Hume**

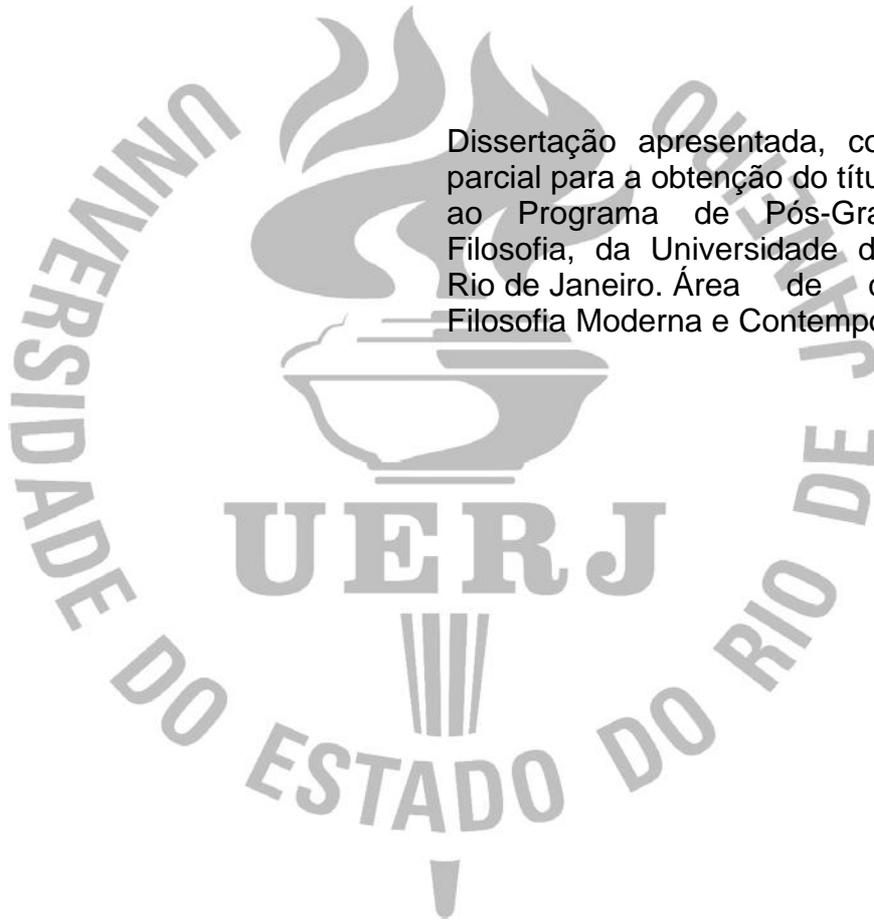
Rio de Janeiro

2009

Felipe Ribeiro Siqueira

## Os princípios da Estética de Hume

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.



Orientador : Prof. Dr. João Ricardo Carneiro Moderno

Rio de Janeiro

2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CCSA

H921 Siqueira, Felipe Ribeiro.  
O princípio da estética de Hume/ Felipe Ribeiro Siqueira. –  
2009.  
79 f.

Orientador: João Ricardo Carneiro Moderno.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio  
de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Hume, David, 1711-1776. 2. Estética – Teses. 3.  
Empirismo – Teses. 4. Filosofia inglesa – Teses. I. Moderno,  
João Ricardo Carneiro. II. Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 1(420)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

---

Assinatura

---

Data

Felipe Ribeiro Siqueira

## **Os princípios da Estética de Hume**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em: 02 de fevereiro de 2009.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. João Ricardo Carneiro Moderno (Orientador)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

---

Prof. Dr. Maria Helena Lisboa da Cunha  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

---

Prof. Dr. Fernando Augusto da Rocha Rodrigues  
Faculdade de Filosofia da UFRJ

Rio de Janeiro

2009

## DEDICATÓRIA

Aos meus pais Darcy Siqueira (In memoriam) e Luzia Ramalho Ribeiro por todos os possíveis da minha existência e ao professor–filósofo, filósofo-professor, artista e amigo João Ricardo Moderno por ter guiado meu espírito para a atmosfera filosófica.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos Movimentos Infinitos que me conduziram até este momento Sagrado. Movimentos estes que se desvelaram em Acontecimentos tão singulares que em cada segundo vivido de minha existência, a Intensidade diante da Vida foi tão forte quanto um Vulcão em Erupção.

Trago em cada Afeto um pedaço de mim. Sendo assim, agradeço ao professor João Ricardo Moderno pelo companheirismo, dedicação, sensibilidade e por ter sido meu Guia espiritual e Filosófico. Se hoje fui capturado pela Filosofia, tenho que agradecer ao professor João Ricardo Moderno. Professor-filósofo, filósofo-professor, espírito de luz. Em suas aulas nos sentimos dentro de um Concerto. Suas aulas são Música para nossas Almas.

Agradeço a todos os meus amigos.

Agradeço a todo Departamento de Filosofia da UERJ e seu meio Atmosférico.

Agradeço a professora Maria Helena Lisboa por mostrar que a Vida é um Número Infinitesimal e um Perfume de Felicidade.

Agradeço ao professor Fernando Rodrigues do Departamento de Filosofia da UFRJ pela

Agradeço ao Samba por emanar em Minh'Alma por ser um Afeto de incentivo para Viver tal como uma obra de arte.

Agradeço ao meu Tio Manoel Ribeiro pela sua sensibilidade e pureza no coração. Pessoa singular em minha existência. Meu Tio Manoel Ribeiro para mim é Mar, através do qual mergulho para refrescar Minha'Alma. Um verdadeiro Amigo que desemboca em Notas Musicais.

Agradeço ao G.R.E.S. UNIDOS DO VIRADOURO e toda sua Ala dos Compositores.

Agradeço a minha Mãe Luzia Ramalho Ribeiro, minha Força-Mor, e com seu Amor Sublime é Harmonia e Cadência em Minh'Alma, Rajada de afetos de

Carinho que aumenta, a cada sorriso, a minha potência de Viver. E Darcy Siqueira, (in memoriam) por cada segundo de minha respiração.

Um das últimas palavras de meu Pai Darcy Siqueira foram estas **“e eu Motorista consegui te formar.”** Meu Pai foi uma Trilha Sonora em minha Vida. Uma pureza Singular no Coração. Meu Tudo, meu Todo. Sempre que eu Respirar estarei lhe respirando. Minha pirâmide, meu guia, minha Luz. Todas as minhas composições musicais recebiam seus conselhos sensíveis. Minha Saudade é um Movimento de Incentivo e é um Sorriso Infinito de Felicidade. Trabalhou até seus setenta anos para que conseguisse realizar seu Sonho de me ver com um nível Superior. A cada suor de seu Rosto uma gota de esperança e de incentivo para vencer. Meu companheiro Eterno na Vida. As pessoas são como Música, se foram marcantes se tornam Eternas. Meu pai foi e é Música, é meu Livro da Vida. Meu pai foi para mim o maior Filósofo e meu maior Poeta. Tinha orgulho de falar para todos que ele como Motorista de Ônibus conseguiu me formar em nível Superior e que eu era Compositor da Viradouro. Definir meu Pai é impossível. Meu Pai foi e sempre será uma Multiplicidade de Sensações de Prazer. Para mim não é mais o Darcy Siqueira e sim meu DIVINO DARCY, meu SANTO canonizado em Minh’Alma. Seguirei e darei continuidade a todo seu Pensamento Filosófico Empirista. Honestidade, Pureza e Nunca desistir. Tudo que sou é fruto de seu suor e Amor. Cumpriu sua Missão e hoje é minha Atmosfera. Amava os animais, mais especificamente Galinhas. Orgulhava-se e muito de sua profissão. Trabalhar para ele era sinônimo de Felicidade. Ali em seu Terreno era Pós-Graduado. Passava horas e horas as contemplando. Toda vez que um Galo canta, que o Sol nasce, que a chuva cai do Céu, que os pássaros cantam, que um Vento gostoso vem refrescar meu Corpo... toda vez que eu sinto, que eu tenho alguma Impressão de Sensação, eu sinto meu Pai. Meu pai é uma Ventania em meu Rosto de Esperança e Felicidade. Viver Intensamente é viver esteticamente ... é viver poeticamente! Meu pai viveu intensamente tudo o que fez. Sempre contagiava de alegria com um sorriso que emanava a essência de Deus. Fez sua passagem sem dor, sem sofrer e ao lado de músicos. A sua partida também foi uma

composição de Deus que selecionou os mais afetuosos acordes para penetrar na Alma dos ouvintes.

Meu pai foi aquele que me mostrou como Amar a Vida em seus mínimos detalhes. Me ensinou a nunca desistir e sempre respirar um possível. Meu pai foi um grande Empirista! Dedico este Mestrado ao Meu Eterno, Infinito DIVINO DARCY.

Ao invés de tomar, vez por outra, um castelo ou aldeia na fronteira, marchar diretamente para a capital ou centro dessas ciências, para a própria natureza humana; estando nós de posse desta, podemos esperar uma vitória fácil em todos os outros terrenos

*David Hume*

## RESUMO

SIQUEIRA, Felipe Ribeiro. *Os princípios da Estética de Hume*. 2009. 79 f.  
Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Em seu empirismo estético, Hume faz um elogio às sensações. Apesar da universalidade que há na natureza humana, universalidade esta que são os princípios de associação e de impressão, o espírito precisa ser afetado para que possa produzir paixões. A simpatia é a comunicação das paixões. Tudo se passa na exterioridade das relações. A imaginação irá conduzir todo o processo. O gosto é regido por esses princípios. Sendo a beleza uma impressão de reflexão calma, como ela é produzida? Como funciona o mecanismo de produção do gosto? O presente trabalho pretende investigar o *Tratado da Natureza Humana* e seus desmembramentos que são as duas *Investigações* e os *Ensaio Estéticos*, para que possamos mergulhar no universo conceitual do pensamento estético de Hume e com isso iremos adquirir os instrumentos necessários para adentrarmos em seu problema do gosto.

Palavras-chave: David Hume. História da Estética. Gosto. Empirismo. Arte.

## ABSTRACT

In its aesthetic empiricism, Hume makes a compliment to the sensations. Although the universality that has in the nature human being, universality this that they are the impression and association principles, the necessary Spirit to be affected so that it can produce passions. The simpaty is the communication of the passions. Everything is transferred in the exteriority of the relations. The imagination will go to lead the process all. The taste is conducted for these principles. Being the beauty a reflection impression, as it is produced? How functions the mechanism of production of the taste? The present work intends to investigate *Treatise of the Human Nature* being and its dismemberments that are the *Inquiries* and *Essays Aesthetics*, so that let us can dive in the conceptual universe of the Aesthetic thought of Hume and with this we will go to acquire the instruments necessary to enter in its problem of the taste.

Keywords: David Hume. History of aesthetic. Taste. Empiricism. Art.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1 A ESTÉTICA INGLESA DO SÉCULO XVIII.....</b>	<b>23</b>
<b>2 A IMAGINAÇÃO E SEUS PRINCÍPIOS ASSOCIAÇÃO.....</b>	<b>35</b>
<b>3 AS PAIXÕES.....</b>	<b>46</b>
<b>4 O GOSTO.....</b>	<b>57</b>
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>69</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>73</b>

## INTRODUÇÃO

O dogmatismo filosófico nos impõe, muitas vezes, a vestir uma “camisa de força” das idéias. Esta “catequese” consagrou alguns autores e “marginalizou” outros classificando, desse modo, o pensamento de uma maneira despotencializadora.

Diz-se que a estética moderna principiou com o século XVIII e, mais especificamente, com os filósofos e ensaístas ingleses do século XVIII, que escreveram sobre a teoria e a fruição das artes. Existem motivos para essa opinião. Foi então que o impulso estético da natureza humana, que orientou, acreditamos nós, durante todo o curso da história, a criação e o gozo dos objetos de arte, emergiu à tona da consciência e os homens começaram a dar-se conta e a cogitar desse modo especial de contato com o meio que hoje denominamos “estético”. A pouco e pouco, no transcorrer do século, foi ganhando destaque o conceito de “belas-artes”, sem o qual não pode haver estética independente da arte e da beleza. Foi possível, pela primeira vez, aplicar à apreciação das artes critérios estéticos “autônomos” num sentido já semelhante ao sentido moderno. Novos problemas absorveram o interesse dos filósofos, velhos problemas foram discutidos a uma nova luz e novas perguntas se formularam. O tom da discussão ganhou um toque “moderno”. Não obstante, em dois aspectos importantíssimos, os escritores do século XVIII que se ocupavam de estética e da teoria das artes deixaram de prenunciar o ponto de vista moderno e, em decorrência disso, boa parte dos seus escritos talvez pareça obsoleta ao leitor casual. Por essa razão, é fácil passar por alto o caráter revolucionário das novas idéias que surgiram e, particularmente, a significativa transferência da atenção para uma nova série de problemas, ainda válidos.

Uma das questões fundamentais da estética do século XVIII foi o problema do gosto. Em se tratando da filosofia inglesa, foram freqüentes as análises sobre o tema, tal como notamos em Addison (1672-1719) no seu *The*

*Spector*, em Shaftesbury (1670-1713) no seu *Sensus Communis*, em Hutcheson (1694-1746) no *Inquiry concerning Beauty*, em Alexander Gerard (1728-1795) no *Essay on Taste*, em Henry Home of Kames (1696-1782) nos *Elements of Criticism*, em Edmund Burke (1729-1797) no *A philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*. David Hume, inserido nesse contexto, também foi um significativo representante desta temática. Já na primeira publicação de seu *Tratado da Natureza Humana*, mais especificamente na advertência, ele demonstra que os problemas relacionados à arte também serão objeto de sua reflexão: “Se eu tiver a sorte de ser bem-sucedido, procederei ao exame da moral, da política e da crítica, o que completará esse Tratado da Natureza Humana”.<sup>1</sup> Na mesma obra ele nos apresenta o objeto da Crítica: “[...] a moral e a crítica tratam de nossos gostos e sentimentos;”.<sup>2</sup>

Na Seção I intitulada *Das diferentes espécies de filosofia*, da *Investigação sobre o Entendimento Humano*<sup>3</sup> Hume dedica belas páginas em defesa do *sentimento*, ou melhor, em defesa de uma “estetização” da filosofia. Segundo ele, há dois modos pelos quais o pensamento pode se manifestar: Um primeiro modo, é o que Hume chamará de filosofia simples, acessível e mais humana. Enquanto que o segundo modo ele chamará de filosofia exata, abstrusa e racional.

A delicadeza de gosto de Hume ressoa em forma de melodia em um trecho que ele dá voz a Natureza para dizer da importância dessa filosofia mais sensível e humana:

[...] cuida para que a filosofia seja uma ciência humana, com direta relevância para a prática social. O pensamento abstruso e as investigações recônditas são por mim proibidos e severamente castigados com a pensativa tristeza que ensejam, com a infundável incerteza em que serás envolvido e com a fria recepção dedicada a tuas pretensas descobertas, quando comunicadas. Sê um filósofo; mas, em meio a toda tua filosofia, não deixas de ser um homem.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Hume, David. *Tratado da Natureza Humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais*. Trad. de Déborah Danowski, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.21.

<sup>3</sup> Este texto data de 1751, ou seja, foi publicado quatro anos antes da publicação de seu primeiro ensaio sobre a arte, que foi a dissertação *Da Tragédia* de 1755.

Hume não rejeita por completo a filosofia abstrusa e exata, e sim propõe que ela se humanize, se estetize, se aproxime mais da vida.

Ao perpassarmos o *Corpus Humianum* encontraremos constantemente referências à exaltação ao *sentimento*. Nesse sentido, mesmo sem um sistema estético conciso, podemos afirmar que a preocupação com os Fundamentos de sua estética está presente em suas principais obras. Até mesmo quando o objeto de estudo foi a moral, ele traz como fundamento da mesma o *sentimento*. Para ele, a origem da moral está no *sentimento*.

Para Hume, os juízos de valor são divididos em juízos morais e juízos críticos, estes últimos são referentes à obra de arte e a ciência que estuda esses juízos chama-se Crítica.<sup>5</sup>

O *Tratado da Natureza Humana* teve a publicação dos seus dois primeiros livros (livro I, *Do Entendimento*, e livro II, *Das Paixões*) em 1739. Já a terceira parte *Da Moral* em 1740. Na advertência do Livro I ele deixa bem claro que “*Considero a aprovação do público a maior recompensa que posso receber por meus esforços; mas estou determinado a tomar seu juízo, qualquer que seja ele, como meu melhor ensinamento.*”<sup>6</sup>. Sabemos que o *Tratado* não obteve o êxito que Hume estava esperando<sup>7</sup>. Segundo ele, em sua autobiografia “*Jamais uma tentativa literária foi mais infeliz do que o meu Tratado da Natureza Humana. Ele nasceu morto da gráfica, sem alcançar qualquer distinção, sem despertar sequer um murmúrio entre os zelotes.*”<sup>8</sup> Em 1748, Hume reescreve o primeiro volume do *Tratado* nas *Investigações acerca do Entendimento Humano*, em 1751 o terceiro volume nas *Investigações acerca dos Princípios da Moral*. e em 1757 o

---

<sup>4</sup> Ibidem. p.13.

<sup>5</sup> Chamamos a atenção para o fato de que em 1735 em suas *Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema* Baumgarten funda a estética como disciplina autônoma. Portanto, notamos que o termo que, mais tarde será utilizado por muitos filósofos, ainda é muito recente no período em que Hume vive. Nesta época, os ingleses ainda utilizam o termo Crítica.

<sup>6</sup> Ibidem, p.17.

<sup>7</sup> Neste período, Hume estava residindo na França. Perceberemos no decorrer de sua obra a influência de poetas e pensadores franceses.

<sup>8</sup> Hume, David. *Ensaio Morais, Políticos e Literários*. Trad. de Luciano Trigo, p. 381.

segundo na *Dissertação sobre as paixões*. Chamamos a atenção para esta publicação de 1757. Em 1755 Hume envia para o seu editor quatro dissertações:

1. *A História Natural das Religiões*
2. *Das Paixões* (reformulação do livro II do *Tratado*)
3. *Da Tragédia*
4. *Sobre a Física e a Matemática*

A conselho de um amigo matemático, Hume retira do projeto o ensaio dedicado à Física e à Matemática.<sup>9</sup> Este ensaio é substituído por outras duas dissertações *Sobre o suicídio* e *Sobre a imortalidade da alma*. Devido algumas questões religiosas da época, ele troca essas duas dissertações por uma outra *Do Padrão do Gosto*. Daí então, o projeto final sai publicado em 1757 com o título de *As Quatro Dissertações*. Eis os ensaios que integravam a obra:

1. *A História Natural das Religiões*
2. *Das Paixões*
3. *Da Tragédia*
4. *Do Padrão do Gosto*

Assim como a sua reflexão sobre a política, a sua reflexão sobre a arte (o volume que seria dedicado para a Crítica) esteve presente em diversos ensaios. Além dos já citados *Da Tragédia* e *Do Padrão do Gosto*, Hume publica outros ensaios sobre a arte. Separando estes ensaios teríamos na totalidade de sua obra os seguintes ensaios dedicados à arte:

1. *Da Delicadeza do Gosto e da Paixão*
2. *Da origem e do progresso das artes e das ciências*

---

<sup>9</sup> Comparando o livro I (*Do Entendimento*) do *Tratado da Natureza Humana* com as *Investigações acerca do Entendimento Humano*, notamos que Hume ignora nas *Investigações* a parte II deste primeiro livro do *Tratado* intitulada *Das idéias de espaço e tempo*. Um dado que comprova a sua dificuldade neste tema.

3. *Da simplicidade e do refinamento na escrita*
4. *Da Tragédia*
5. *Do Padrão do Gosto*
6. *Do refinamento nas artes*
7. *Da escrita de ensaios*

Investigaremos em nossa pesquisa esses ensaios críticos, ou numa linguagem baumgartiana, ensaios estéticos, o funcionamento do que há de universal na natureza humana que são os princípios de associação. O que há de universal no gosto é o seu mecanismo de produção, o seu funcionamento. Para a Hume só há relações. Não investigaremos “O que é o belo?” e sim “como é possível a beleza? Hume inverterá a pergunta filosófica da metafísica clássica do que vem a ser a essência das coisas para investigar como as coisas são possíveis. Como se dá o funcionamento do gosto para que possa ter como efeito a idéia de beleza? Os conceitos de idéia, impressão, relação, imaginação, simpatia, utilidade, arte, prazer, paixão e ficções presentes no todo da obra filosófica de Hume serão abordados como suporte para esta questão. Da obra filosófica de Hume só não utilizaremos as *Cartas* e os *Ensaio sobre a Política*. Direta ou indiretamente as outras obras irão nos auxiliar à temática. Trabalharemos também alguns especialistas da Filosofia Estética de Hume. Pensadores estes que contribuíram tanto em obras de História da Filosofia, em obras específicas e alguns artigos do *Journal of Aesthetics and Criticism* dos Estados Unidos e do *British Journal of Aesthetics* da Inglaterra.

Na dissertação *Do Padrão do Gosto*, Hume se depara com a seguinte questão:

A extrema variedade de gostos e de opiniões que existe no mundo é demasiado evidente para deixar de ser notada pela observação de todos.<sup>10</sup> Mesmo aqueles homens de conhecimentos parcos são

---

<sup>10</sup> Gosto, segundo Hume, é a fonte dos nossos julgamentos relativos à beleza natural e à moral. Nós confiamos no gosto, e não na razão, quando julgamos que uma obra de arte é bonita ou que uma ação é virtuosa. O gosto nos dá sentimento de beleza e deformidade, de vício e virtude. Portanto, o gosto é o fundamento tanto da moral quanto da crítica. O projeto inicial de Hume era discutir o gosto moral e o gosto crítico segundo a estrutura do *Tratado*, mas ele

capazes de observar as diferenças de gosto dentro do estreito círculo de suas relações , inclusive entre pessoas que foram educadas sob o mesmo governo e nas quais foram inculcados os mesmos preconceitos, desde cedo. Mas são aqueles indivíduos capazes de uma visão mais ampla e que conhecem nações distantes e épocas remotas os que se surpreendem ainda mais com essa grande incoerência e contradição.<sup>11</sup>

Tendo em vista essa diversidade de gostos, torna-se necessário a pergunta “como é possível a idéia de beleza ou de deformidade?” ao contemplarmos uma obra de arte. Perguntarmos como é possível a sua produção, é investigarmos como se processa o mecanismo de funcionamento do gosto, para que possa ter como efeito esta idéia.

Portanto, sempre que alimentarmos alguma suspeita de que um termo filosófico esteja sendo empregado sem nenhum significado ou idéia associada (como freqüentemente ocorre), precisamos apenas indagar: de que impressão deriva esta idéia? E se for impossível atribuir-lhe qualquer impressão, isso servirá para confirmar nossa suspeita. Ao expor as idéias a uma luz tão cara podemos alimentar uma razoável esperança de eliminar todas as controvérsias que podem surgir acerca de sua natureza e realidade.<sup>12</sup>

A idéia de beleza que é produzida no espírito deriva de alguma impressão? De qual? Das impressões de sensação ou das impressões de reflexão? Qual a importância da memória e da imaginação para este mecanismo de produção? Quais são os princípios de associação presentes no espírito? Por que eles são universais? Qual o papel do conceito de simpatia nos princípios de associação? Sendo universal os princípios de associação presentes no espírito, como é possível a divergência no julgamento da beleza? Podemos lapidar o nosso

---

abandonou esse plano antes que pudesse ser concluído. A sua *Investigação acerca dos Princípios da Moral* oferece a sua análise mais completa de como o gosto ou o sentimento moral podem servir como fundamentos de uma ciência da moral. *Do Padrão do Gosto* se preocupa principalmente com o gosto crítico e representa a contribuição original de Hume ao que ele chama de “crítica”.

<sup>11</sup> Hume, David. *Ensaio Morais, Políticos e Literários*. Trad. de Luciano Trigo, p.367-368.

<sup>12</sup> Idem. *Uma Investigação sobre o Entendimento Humano*. Trad. de José Oscar de Almeida Marques, p.29.

gosto? Qual é o papel da Crítica? Qual a importância do empirismo para a Estética e a História da Arte?

A história da filosofia deslocou Hume para a teoria do conhecimento e para a filosofia da ciência. Gilles Deleuze em seu artigo intitulado *Hume*, que saiu publicado numa coletânea de textos sobre o Iluminismo organizado por François Châtelet, também se inquieta com esta “camisa de força” da filosofia.

Seu empirismo é, antecipadamente, uma espécie de universo de ficção científica. Como na ficção científica, tem-se a impressão de um mundo fictício, estranho, estrangeiro, visto por outras criaturas; mas também o pressentimento de que esse mundo já é o nosso e essas outras criaturas, nós próprios.<sup>13</sup>

Cabem-nos algumas perguntas. Por que será que o *Tratado da Natureza Humana*, obra vista como um clássico na filosofia, só teve a sua primeira tradução na íntegra em nossa língua portuguesa somente em 2001? E a *Dissertação sobre as Paixões* somente em 2005? Confinado ao problema<sup>14</sup> da causalidade e como o despertador<sup>15</sup> de Kant, Hume apresenta-se inerte e pouco atual? No Brasil, não encontramos referência específica à estética de Hume e sim em alguns poucos capítulos de obras como História da Estética. Detectamos em apenas uma obra que não é de História da Estética. O professor Dr. João Ricardo Moderno em sua obra *Estética da Contradição* dá importância aos problemas estéticos de Hume. A nossa pesquisa apresenta-se como necessária. É uma contribuição de suma importância para os estudos humianos. Os leitores de Kant, mais especificamente de sua terceira Crítica, a *Crítica do Juízo*, percebe a forte influência de Hume em se tratando da problemática do Gosto.

Na tradução brasileira, que foi publicada pela Editora 34 em 2004, da obra *Empirismo e Subjetividade* de Gilles Deleuze, Luiz Orlandi<sup>16</sup> faz o seguinte comentário acerca de Hume na contra-capa:

<sup>13</sup> Deleuze, Gilles. Hume. in: *História da filosofia, idéias, Doutrinas*. Trad. de Guido de Almeida, p. 59.

<sup>14</sup> Deleuze dirá em *Empirismo e subjetividade* que se trata de um falso problema.

<sup>15</sup> Em filosofia é clássica a frase de Kant de que Hume o acordou do sono dogmático.

<sup>16</sup> Luiz Orlandi além de ter feito este comentário, foi o tradutor da obra citada.

Uma Filosofia não renasce, pois jamais está morta, embora tentem matá-la de várias maneiras, seja por culto ou por negações imbecis. Ela nem mesmo espera reanimações, pois não desmaia e nem dorme; ao contrário, desperta quem dela se aproxima, contanto que esse alguém possa dispor-se a ler-e-sentir a complexa constelação conceitual que ali pulsa em permanente disponibilidade.<sup>17</sup>

Assim como já relatamos, o projeto de Hume ao elaborar o *Tratado da Natureza Humana*, era de que este viesse a ser composto por cinco tomos. Um desses seria dedicado à arte. Porém, ousaremos afirmar que o sentimento é a porta de entrada para o pensamento de Hume. Estudar os princípios da estética de Hume é penetrar em sua maquinaria conceitual e expressiva.

Portanto, fomos afetados para darmos continuidade ao pensamento de Hume. No sentido em que ele dedica alguns ensaios sobre a arte e no decorrer de toda a sua obra ressoam harmoniosamente essas questões, podemos dizer que assim como ele fez nas *Investigações*, uma releitura de seu *Tratado*, Hume poderia ter escrito uma suposta *Investigações acerca dos Princípios da Crítica*. O nosso estudo poderá abrir um caminho para, pelo que levantamos como hipótese, uma leitura estética de Hume tendo como ponto de partida de sua Filosofia Geral. Com isso, Hume continua a atuar como um *despertador de sono dogmático*<sup>18</sup>, pois a *camisa de força da filosofia* fecha o ciclo do pensamento estético em alguns autores da tradição. Este estudo *despertará do sono dogmático* os que classificam Hume como um pensador do conhecimento e da lógica. Sendo um estudo sobre Hume, daremos voz a este pensador para fazer a sua própria defesa.

Hume nos propõe, com a sua estética, fundamentos de uma teoria estética abordando os problemas da arte não somente pelo seu estudo, mas por aquela do sujeito da experiência artística. Observamos isto quando ele nos diz em *Do Padrão do Gosto* que “[...] nada contribui mais para aumentar e aprimorar esse

---

<sup>17</sup> Deleuze, Gilles. *Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Trad. de Luiz B. L. Orlandi, Contra-capas.

<sup>18</sup> Fazemos referência a clássica frase de Kant ao dizer que Hume o despertou do sono dogmático.

talento (delicadeza do gosto) que a prática de uma arte, a análise e a contemplação constantes de um determinado tipo de beleza.”<sup>19</sup>

Um problema ainda constante que está no seio da Estética, também é trabalhado por nós nesta pesquisa. É o problema da utilidade e inutilidade da arte.<sup>20</sup> Cassirer em sua brilhante obra intitulada *A Filosofia do Iluminismo*, afirma que com Hume

Não cabe mais ao sentimento justificar-se perante o foro da sensação, da impressão pura, a fim de responder aí por suas pretensões [...]. A razão perde não só a sua posição soberana como deve ser igualmente, em seu próprio terreno, no domínio do conhecimento, abdicar de sua função de líder e ceder a primazia à imaginação.<sup>21</sup>

Com isso, a estética é uma contribuição vital para a autonomia da Imaginação. No duelo Razão X Imaginação, em que a Filosofia Estética Racionalista dava como vitoriosa a Razão, Hume nos traz como proposta uma Estética guiada pela Imaginação.

A nossa pesquisa contribuirá também para uma educação estética. Pois Hume incentivará o contato direto com as obras de arte. É no contato direto, mergulhando na ontologia mesma da obra, que teremos impressões. O contrário do que aconteceu com estéticas tais como as de Kant e a de Hegel, em que elaboraram um sistema estético sem “frequentar” e sem ter o contato direto com as obras de arte. Assim exercitaremos o nosso juízo. Hume faz no ensaio *Da delicadeza do gosto e da paixão* uma analogia com os relógios, explicita bem essa questão.

Sabemos da importância da questão, por isso para fazer alusão a um celebrado autor francês, o julgamento, então, deve ser comparado a um relógio de parede ou pulso, no qual a máquina mais simples basta para dizer as horas; porém só as mais refinadas podem indicar os minutos e os segundos, e distinguir as menores diferenças de tempo.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Hume, David. *Ensaio Morais, Políticos e Literários*. Trad. de Luciano Trigo, p.381.

<sup>20</sup> Lembrando que é mais um tema de suma importância para os estudos estéticos kantianos.

<sup>21</sup> Cassirer, Ernst. *A Filosofia do Iluminismo*. Trad. de Álvaro Cabral, p.403.

<sup>22</sup> Hume, David. *Ensaio Morais, Políticos e Literários*. Trad. de Luciano Trigo, p.100.

Esta dissertação tem por objetos primários:

- 1) O mecanismo de funcionamento do gosto.
- 2) O conceito humiano de Belo.

Esta dissertação tem por objetos secundários:

- 1) O conceito humiano de idéia.
- 2) O conceito humiano de impressão.
- 3) O conceito humiano de relação
- 4) O conceito humiano de imaginação.
- 5) O conceito humiano de simpatia.
- 6) O conceito humiano de arte.
- 7) O conceito humiano de prazer.
- 8) O conceito humiano de paixão

Em resumo, o objetivo da nossa investigação é:

- 1) Estudar a filosofia estética de Hume presente em seus *Ensaios Estéticos* e em outros textos que indiretamente tratam do assunto e que nos dão suporte teórico para a mesma empreitada.

Em detalhes, os objetivos desta dissertação são sete, a saber:

- 1) Analisar e descrever os conceitos de idéia e de impressões sem os quais não teríamos suporte para trabalharmos o conceito de beleza. Estes conceitos, de idéias e impressões estão presentes nas obras *Tratado da Natureza Humana* e nas *Investigações acerca do Entendimento Humano*, respectivamente nas seções Livro I, Parte I, seções de I até VIII, e seção II.

- 2) Analisar e descrever os conceitos de imaginação e de memória sem os quais não conseguiríamos compreender os princípios de associação. A nossa referência serão os o Livro I, Parte I, seção III, Livro I, Parte I, seção X, Livro II, Parte III, seção VI presentes no *Tratado da Natureza Humana*.
- 3) Analisar e descrever os princípios de associação presentes no Livro I, Parte I, seção IV e V presentes no *Tratado da Natureza Humana* e nas seções III e VII das *Investigações acerca do Entendimento Humano*.
- 4) Analisar e descrever o conceito de paixão presente Livro II do *Tratado da Natureza Humana* e também na *Dissertação sobre as Paixões*.
- 5) Analisar e descrever os conceitos de arte e de beleza e o mecanismo de funcionamento do gosto nos *Ensaio Estéticos*.
- 6) Demonstrar a importância da Estética de Hume para a História da Estética e para a História da arte.
- 7) Contextualizar a estética e Hume na estética do século XVIII e mais especificamente na estética inglesa do século XVIII.

A nossa dissertação terá como método a análise comparativa de textos. Começaremos destacando, entre os livros constantes na bibliografia deste projeto, cada um dos objetos (conceitos) propostos para análise. Utilizaremos os textos de Hume e os textos dos comentadores de sua Estética. Iremos fazer um percurso conceitual nas obras de Hume que tratam direta ou indiretamente da nossa investigação. Formaremos uma “teia” nos seus textos sem ficarmos preocupados com as divisões que a História da Filosofia costuma fazer, classificando um Hume da Teoria do Conhecimento, um Hume da Ética, na Política, na Estética e na Lógica. Investigaremos a obra de Hume num todo com exceção das *Cartas* e dos *Ensaio Políticos*.

Quatro serão os capítulos que necessitaremos para esgotar a questão proposta:

- 1) No primeiro capítulo iremos contextualizar o pensamento de Hume com a Estética do século XVIII.

- 2) No segundo capítulo, trabalharemos os conceitos de idéia , impressão, princípios de associação, imaginação e memória.
- 3) No terceiro capítulo, trabalharemos os conceitos de paixão, beleza e simpatia.
- 4) No quarto capítulo, trabalharemos o mecanismo de funcionamento do gosto.

## 1 A ESTÉTICA INGLESA DO SÉCULO XVIII

Raymond Bayer, em sua *História da estética*, divide a estética inglesa do século XVIII em duas escolas: a escola analítica e a escola intuicionista. A primeira utiliza-se de um método de análise psicológica e tem como representantes Addison, Hogarth, Burke, Home e Reynolds. Enquanto que a segunda escola é uma escola metafísica que trabalha a noção de belo objetivo,

desse modo não podendo ser analisável. Os representantes desta segunda escola foram Shaftesbury e Francis Hutcheson.

Diz-se amiúde que a estética moderna principiou com o século XVIII, e mais especificamente, com os filósofos e ensaístas ingleses do século XVIII, que escreveram sobre a teoria e a fruição das artes. Existem motivos para essa opinião. Foi então que o impulso estético da natureza humana, que orientou, acreditamos nós, durante todo o curso da história, a criação e o gozo dos objetos de arte, emergiu a tona da consciência e os homens começaram a dar-se conta e a cogitar desse modo especial de contato com o meio que hoje denominamos estético. A pouco e pouco, no transcorrer do século, foi ganhando destaque o conceito de belas-artes, sem o qual não pode haver estética independente da arte e da beleza. Foi possível, pela primeira vez aplicar à apreciação das artes critérios estéticos autônomos num sentido já semelhante ao sentido moderno. Novos problemas absorveram o interesse dos filósofos, velhos problemas foram discutidos a uma nova luz e novas perguntas se formularam. O tom da discussão ganhou um toque moderno. Não obstante, em dois aspectos importantíssimos, os escritores do século XVIII que se ocupavam de estética e da teoria das artes deixaram de prenunciar o ponto de vista moderno e, em decorrência disso, boa parte dos seus escritos talvez pareça obsoleta ao leitor casual. Por essa razão, é fácil passar por alto o caráter revolucionário das novas idéias que surgiram e, particularmente, a significativa transferência da atenção para uma nova série de problemas, ainda válida.

A suposição moderna de que a cultivação das artes e a apreciação da beleza são atividades auto-recompensadoras, suscetíveis de justificação e não necessitando delas fora de si mesmas, era ainda estranha ao pensamento do século XVIII. Nessa época, ao contrário, como acontecera em toda a história européia desde a Antiguidade clássica, tinha-se por certo que a apreciação é uma satisfação que precisa ser justificada pelos resultados. A maioria dos escritores procurava justificar as artes como fonte de prazer inocente, meio inofensivo de preservar o espírito da vacuidade, ou ainda um relaxar benéfico, que favorece a cultivação dos impulsos intelectuais e morais mais elevados. As

belezas da natureza sobretudo, mas também as belezas da arte, eram amiúde celebradas por conduzirem a uma apreensão reverente da Divina Providência e por inclinar o espírito a meditar nas manifestações do propósito divino no universo.

As obras dos empiristas ingleses se caracterizam por uma conexão constante da estética com a ética, posição esta iniciada por Locke em pleno racionalismo europeu. João Ricardo Moderno em *Estética da Contradição*, mais especificamente no apêndice IV intitulado *A Estética de Descartes e o Ocaso do Racionalismo Estético*, nos relata o cenário estético europeu do século XVIII marcado pela influência da filosofia cartesiana. Os primórdios dessa influência se encontram na *Poética* de Aristóteles, passando pela escolástica na filosofia medieval até desembocar em Descartes. Apesar de Descartes não ter escrito nenhum tratado de estética e tampouco algum artigo dedicado à arte, o que ele fez foi levar, indiretamente, o aristotelismo estético às últimas conseqüências. Assim, estabeleceu a vitória da razão sobre a imaginação, exaltando as idéias claras e distintas em contraposição às idéias confusas e obscuras.

A estética de Descartes previa uma função moralizadora da arte, cuja função era imitar a verdade, tendo a razão como instrumento privilegiado. O racionalismo de Descartes é a consciência de seu tempo e o construtor de seu tempo. A teoria do belo cartesiano tem nas verdades matemáticas e físicas sua referência estética, e esse espírito geométrico asfixiou o espírito de fineza.<sup>23</sup>

Encontramos em Joseph Addison (1672-1719) uma das primeiras representações da estética inglesa. Suas principais obras são *The Spectator* (1712) e *On the pleasures of the imagination*. Addison afirma a imediatez do sentido da beleza. Este sentido aparece na imaginação, faculdade que acompanha as percepções sensíveis, especialmente as da visão, que ele compara com um tato delicado. A emoção estética é um prazer que se apresenta em todas as faculdades, e é produzida por três fontes: a grandeza, a singularidade e a beleza. Addison aborda todos os temas estéticos da época,

---

<sup>23</sup> Moderno, João Ricardo. *Estética da Contradição*, p.335.

sem grande originalidade: a imaginação, o gênio, o humor, o sublime, o trágico e o gosto.

A idéia de associar a simetria e a proporção com a própria noção de beleza, ainda vinculada ao racionalismo cartesiano e ao classicismo, levou-o a afirmar a superioridade da natureza sobre as obras de arte. As obras da natureza produzem maior efeito de agradabilidade sobre a imaginação humana.<sup>24</sup>

Desse modo, Addison se mantém na tradição racionalista e clássica, não trazendo elementos para uma autonomia da imaginação criadora, ficando assim preso à máxima aristotélica de prescrever o descrever.

Será notório que, mesmo neste cenário estético racionalista, alguns autores irão se enveredar para uma vertente completamente oposta, pois desde o século XVII encontramos uma oposição muito marcada entre, de um lado, um certo classicismo que concebe a arte por analogia com a ciência e lhe atribui como finalidade pintar de acordo com a natureza, portanto representar a verdade e, de outro lado, uma estética da delicadeza ou do sentimento que antes vê na bela obra uma expressão daquilo que os impulsos da paixão podem ter de indizível. Segundo o historiador da estética Raymond Bayer em sua *História da estética*, devemos esta segunda linhagem no século XVIII, e que se propagou por toda a Europa, a Rousseau.

Rousseau, embora sendo um filósofo animado pela razão, deu maior lugar à sensibilidade, aos sentimentos, às reações afetivas. Foi ele o ponto de partida de uma nova corrente: era a reação do sentimento contra a razão, do irracional contra o racional, corrente que traria mais tarde o romantismo.<sup>25</sup>

A concepção do gozo da beleza como hábito inofensivo, um saudável relaxar ou proveitoso auxiliar de atividades mais importantes e mais difíceis, tem qualquer coisa em comum com o Platão das *Leis* e mais em comum até com os pontos de vista expendidos por Aristóteles na *Política*, mas opõe-se à

---

<sup>24</sup> Ibidem, p.148.

<sup>25</sup> Bayer, Raymond. *História da estética*. Trad. de José Saramago, p.158.

presunção, que colore a maior parte dos escritos modernos sobre as artes, de que a apreciação da beleza e a sua cultivação nas artes têm valor intrínseco próprio.

Historicamente, a noção de desinteresse adquiriu preeminência em oposição ao egoísmo inteligente de Thomas Hobbes, segundo o qual todos os preceitos da moral e da religião podem ser reduzidos, no fundo, a um egoísmo esclarecido. Contra esse ponto de vista se ergueram Lorde Shaftesbury, Cudworth e os platônicos de Cambridge, proclamando que a virtude e a bondade têm necessariamente de ser desinteressadas.

Aqui destacamos o Lorde Shaftesbury (1671-1713). Suas principais obras estéticas são, *Sensus Comumunis, an Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1709), *Soliloquy or advice to an author* (1710), *A notion of the historical draught or tablature of the judgment of Hercules* (1712), *A letter sent from Italy with notion of the judgement of Hercules* (1712), e *A letter concerning design* (1732).

Shaftesbury foi influenciado por Locke e se esforçou por enaltecer o sentimento, mantendo sempre o pensamento de que o homem se inclinava naturalmente para a beleza e a virtude. Shaftesbury restaura o platonismo. Busca nos diálogos platônicos *Filebo*, *Timeo*, *República*, *Fedro* e *Banquete* a inspiração para estabelecer o seu sistema estético-moral. Sua tese fundamental será identificar o belo como o bem e como a verdade. As idéias de Shaftesbury irão influenciar a estética de Hutcheson, através do qual serão sistematizadas. João Ricardo Moderno dedica, em sua *Estética da Contradição*, belas páginas a Shaftesbury. Nesta obra, Moderno defende a idéia de que a originalidade da estética de Shaftesbury é a de fundar uma teoria do gênio.

A originalidade de Shaftesbury é a de fundar sua teoria do gênio, não só o gênio simples e natural da Antiguidade, ou daquele como resultado da crítica de arte e do estudo profundo dos mestres passados, mas principalmente o gênio que imita a gênese da produção, e não o produto.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Moderno, João Ricardo. *Estética da Contradição*, p.193.

Devem exercer-se por si mesmas e não por motivos egoístas. As ações praticadas por medo das conseqüências ou na esperança de recompensa, ou seja, as ações interessadas, por mais esclarecido que seja o egoísmo, não têm valor moral. Na esfera religiosa, o conceito do desinteressado amor a Deus, isto é, o amor a Deus por Ele mesmo e não provocado pela esperança do céu ou pelo medo do inferno, surgiu de uma controvérsia entre jansenistas e jesuítas. Em carta endereçada ao sábio escocês Burnet, escrita em 1697, Leibniz definiu o amor desinteressado como o fato de encontrarmos o nosso prazer na felicidade de outrem. Quando Burke, em seu *Enquiry*, definiu a beleza como a qualidade dos corpos por meio da qual eles provocam amor, usou uma concepção muito semelhante de amor, extremando-o do desejo ou lascívia, energia do espírito que nos move à posse de certos objetos e descrevendo-a como a satisfação que nasce, para o espírito, da contemplação de alguma coisa bela. Foi este o sentido em que o desinteresse se tornou conceito orientador da estética do século XVIII. Um dos lugares-comuns da Estética, hoje em dia, é que apreciação da beleza requer uma atitude desinteressada de atenção, um estado de espírito em que nos absorvemos no objeto apresentado, em que nos tornamos plena e completamente conscientes do próprio objeto, sem que dele nos desvie qualquer interesse pelas suas implicações práticas e utilitárias. No século XVIII, porém, a idéia era nova. A palavra desinteressado, naturalmente, não supunha falta de interesse pelo objeto da atenção, senão a ausência de qualquer interesse próprio, de quaisquer considerações de vantagem ou utilidade e, com efeito, de qualquer interesse que não fosse a direta contemplação do objeto.

Shaftesbury contrapôs a atenção desinteressada, essencial ao que ora denominamos a atitude estética, a qualquer desejo de usar, possuir ou manipular o objeto da atenção. O nosso interesse, quando estético, termina no objeto e nos sentimos totalmente absorvidos na percepção, na contemplação e no aperfeiçoamento da nossa consciência do objeto que nos prendeu a atenção. Shaftesbury propôs, como paradigma dessa atitude, o prazer que nos dá a

matemática, em que a nossa percepção não se relaciona com nenhum interesse privado da criatura, nem tem por objetivo nenhum bem próprio ou vantagem.

Hutcheson (1694-1746), que teve em *Inquiry concerning beauty, orders, harmony, design* (1725), *Inquiry on the nature and conduct of the passion and affection* (1728), *Illustrations upon the moral sense* (1728), foi mais adiante e distinguiu eloqüentemente a percepção estética da compreensão analítica e discursiva, que pertence à observação científica e ao raciocínio teórico. Ao contemplarmos alguma coisa esteticamente, seja ela uma cena natural ou uma estátua, dirigimos a percepção para as qualidades que não são suscetíveis de medida nem análise, qualidades estas que pertencem ao objeto como um todo unificado e não podem ser desenvolvidas a partir dos elementos em que ele é analisado para fins científicos. Nesse contraste entre a percepção científica e a percepção estética, Hutcheson se antecipou a Baumgarten, que criou o termo estética.

De maneira semelhante, o prazer estético considerado como satisfação pela mera apreensão do objeto da atenção estética distinguiu-se do que Addison chamou de prazeres mais grosseiros dos sentidos e da satisfação do desejo. Hutcheson afirmou que o prazer estético não está ligado ao apaziguamento de nenhum desassossego de apetite, mas conectado ao próprio ato de apreensão quando exercido sobre um objeto apropriado. Sustentou Shaftesbury que o prazer estético não tem relação alguma com a consideração interessada, mas não pode ser outro senão o que resulta do amor da verdade, da proporção, da ordem e da simetria das coisas exteriores. Aqui podemos ver, embrionária, a noção do prazer desinteressado, que será um conceito-chave na estética de Kant. Depois de Kant, a idéia do prazer desinteressado como distintivo da experiência estética permaneceu fundamental com Schiller e os filósofos do idealismo alemão, até ser reformulada e popularizada por Vernon Lee em *The Beautiful* (1913).

Entre os seguidores de Shaftesbury vamos encontrar os primeiros indícios do interesse pelo exame psicológico ou fenomenológico da experiência estética. Observações causais, mas não raro penetrantes, sobre o estado de espírito

apropriado à apreciação estética comprovam o interesse pelo enfoque subjetivo, psicológico, que renunciou a enorme importância que isto assumiu na estética contemporânea.

O que aconteceu foi algo mais do que o aparecimento de uma simples teoria nova ou de uma simples nova tendência dos hábitos teóricos. Relacionava-se antes com o descobrimento de uma nova dimensão de autoconsciência: o impulso estético latente, que, desde os tempos paleolíticos, embora não reconhecido, estivera em operação nas artes e nos ofícios da manufatura humana, assumiu pela primeira vez o plano da consciência. O conceito de desinteresse na teoria da arte tinha o seu correspondente na noção de belas-artes, que pela primeira vez se destacou na mesma ocasião. No passado, as obras de arte eram feitas com uma finalidade e, como os demais artefatos, eram avaliadas pela excelência do seu artesanato e pela eficiência no servir ao propósito a que se destinavam, como veículos ou promotores de valores sociais, por sua influência moral, por seus empregos didáticos, etc. O conceito das belas-artes se baseava na idéia de uma classe de artefatos fabricados única ou principalmente para serem contemplados esteticamente. Diferia muito do conceito medieval das artes liberais, estribado num contraste entre as ocupações intelectuais e manuais. Estava, com efeito, mais próximo da noção grega das artes ministradoras de prazer, muito embora a noção de um gênero especial de prazer desinteressado, nascido da contemplação estética, imprimisse ao conceito um colorido muito diverso. Enquanto não se chegou à idéia de uma atitude estética especial de atenção desinteressada, não foi possível a elaboração e nem a apreciação deliberada das obras de arte em relação à sua adequabilidade ao gozo estético, nem o reconhecimento de uma classe de belas artes, cujos valores não se escoram em nenhuma utilidade estranha a elas, senão em padrões artísticos autônomos.

As plenas inferências dessas idéias não foram compreendidas no século XVIII, desviadas por diferentes interesses, que predominaram na época do romantismo. Encontram-se, porém, na origem da suposição mais poderosa e geral da estética contemporânea e da crítica de arte prática, a suposição de que

as obras de arte devem ser avaliadas e apreciadas, ao menos em parte, por padrões estéticos autônomos e que esses padrões se relacionam com a sua capacidade de se tornarem objetos de uma atitude especial de atenção desinteressada.

Ao lidarmos com os sucessos de todos os dias, sempre que estamos expectantes, sempre que estamos ansiosos ou apreensivos, esperançosos, confiantes ou exultantes, sempre que algo nos parece suspeito, perigoso, ou inócuo, em todas essas situações e em todas as situações semelhantes, estamos afeiçoando a experiência presente à luz das implicações futuras. Semelhantemente, quando estamos surpreendidos, decepcionados, cheios de remorso, aplacados pelo sentimento confortável da familiaridade e do conhecimento ou perturbados pelo sentido do não familiar, experimentamos o presente no contexto e no colorido de um passado escolhido. Todas essas atitudes e emoções são estranhas à contemplação estética, embora possam, sem dúvida, entrar no conteúdo de uma obra de arte diante da qual assumimos a atitude estética da atenção.

O conceito da atenção desinteressada de Shaftesbury, surge amiúde na teoria estética moderna sob o nome de distância estética, conceito formulado pela primeira vez por Edward Bullough. Bullough ilustra a sua idéia de distância com a nossa experiência de um nevoeiro no mar. Trata-se, para a maioria das pessoas, de uma causa de profundo dissabor, mas pode tornar-se fonte de intenso deleite se alguém conseguir, momentaneamente, descartar-se das implicações de perigo ou de inconveniência prática e fixar a atenção nos aspectos apresentados imediatamente:

Ao assumirmos uma atitude estética em relação a alguma coisa, nós, por assim dizer, desligamo-la do nosso eu prático, real, deixando-a ficar fora do contexto das nossas necessidades e finalidades pessoais. Esta é a atitude de atenção desinteressada do século XVIII. Uma postura especial de atenção, que vem mais naturalmente a algumas pessoas, do que a outras, e suscetível de ser cultivada. Conquanto freqüentemente descrita como objetiva, não é, por isso, destituída de emoção e sentimento. Em algumas pessoas, de fato, o comércio

estético com as artes é altamente carregado de sentimentos. Ao estabelecermos, porém, contato estético com as coisas, ficamos atentos às suas qualidades emocionais, não pela resposta direta, mas como algo a ser observado, saboreado e delicadamente provado. Temos consciência dos perigos que acompanham um nevoeiro no mar, e o contraste entre a sua aparente placidez e as suas reais possibilidades de perigo ou de preocupação acrescenta um sabor picante às qualidades imediatas apresentadas, nas quais nos concentramos no estado estético. Mas na medida em que experimentamos, ou atentamos para as precauções apropriadas à situação, estamos respondendo praticamente, porém não esteticamente, ao fenômeno. Podemos apreciar as obras de arte como veículos de valores não estéticos, morais, sociais, religiosos, intelectuais e outros, e a experiência será ainda mais rica por isso. Mas se respondermos diretamente a esses outros valores (é o que proclama a doutrina do desinteresse ou da distância psíquica), não estaremos apreciando o objeto esteticamente como obra de arte. Uma pessoa que se deixa imbuir de entusiasmo patriótico ao ouvir um discurso político ou de fervor religioso ao escutar um sermão evangelizador, não está, ao mesmo tempo, apreciando o discurso ou o sermão como obras de arte. Nos contatos artísticos, enquanto permanecem na esfera estética, há de haver, necessariamente, abstenção do pleno comprometimento com as pressões e valores da vida ordinária.

Essa concepção da experiência estética, se bem não se possa dizer o mesmo da experiência propriamente dita, tem suas raízes no pensamento do século XVIII e amadureceu no século XX.

A gradativa substituição da razão pelo sentimento, como critério fundamental em nosso comércio com as belas-artes, principiou a ocorrer nos últimos anos do século XVII, quando os críticos passaram, aos poucos, a acreditar que a literatura e a arte não devem ser julgadas segundo cânones clássicos de correção mas, antes, pela atração direta que exercem sobre homens de sensibilidade cultivada e requintada, sobre homens de gosto delicado. A popularidade do tratado de Longino *Sobre o Sublime* se harmonizava com a tendência cada vez mais acentuada de descartar a importância da

emoção e do sentimento na apreciação. Termos como sentimento, emoção, impressão, imaginação, sensibilidade, passaram a ser os conceitos da tendência em afirmar o princípio fundamental da resposta individual contra a autoridade da razão e da regra. Coincidentemente, o conceito de gosto adquiriu nova preeminência. Na Inglaterra, durante a última década do século XVII, a palavra gosto, nova nesse contexto, foi posta em circulação por John Dryden e Sir William Temple e popularizada, mais tarde por Shaftesbury e Addison pela sua analogia com *gusto* e com o francês *gôût*. A fusão das duas tendências conduziu a uma doutrina de apreensão estética que, embora depois sobrepujada pelo emocionalismo romântico, tem, porventura, maior relevância para a teoria moderna da arte do que as doutrinas da expressão, oriundas do romantismo.

Presumia-se, em primeiro lugar, que, ao assumirmos a atitude de atenção desinteressada, marca autêntica da percepção estética, a nossa apreensão da beleza, ou da qualidade contrária, a deformidade, é uma intuição direta e imediata, à maneira da sensação. De fato, alude-se freqüentemente a ela como um sentido interior. Assim, Shaftesbury afirma que a beleza é imediatamente percebida por uma evidente sensação interna. Addison preferia falar em imaginação, mas considerava a percepção da beleza uma espécie de visão interior. Hutcheson, cujo nome está principalmente associado à doutrina do sentido interno, usava de bom grado o termo de Addison imaginação ou o termo gosto. Os mesmos autores, todavia, encaravam essa intuição, esse sentido interno, por meio do qual percebemos a beleza, como um modo de sentir prazer ou satisfação experimentados na mera apreensão do objeto ou das suas propriedades formais. Até escritores que não adotavam especificamente nenhuma doutrina do sentido interno se referiam ao sentimento como um modo de apreender diretamente a beleza. A noção de sentimento como modo de cognição, que opera de maneira surpreendente no campo estético, introduzida no século XVIII, é também um dos aspectos mais importantes da teoria estética moderna na medida em que se libertou da herança do romantismo. Seria um erro confundir essa idéia do sentimento estético como modo de cognição,

análogo a um sentido interno, com a idéia romântica do sentimento como efeito patológico produzido em nós pelas obras de arte.

Posto que a teoria do sentido interno fosse demasiado fraca para o gosto filosófico contemporâneo, alguns escritores do século XVIII estavam, sem dúvida alguma, tateando na direção de uma idéia de experiência mais afim do pensamento corrente do que as teorias emocionalistas dos românticos. É a idéia de que nós tomamos consciência da beleza por uma intuição direta de satisfação, ou de certo modo implicada nesse sentimento. Em muitos escritores estéticos de hoje se presume que a nossa apreensão da beleza não é uma questão de raciocínio e argumentação de causas nem se pode reduzir à resposta emocional. Considera-se um modo cognitivo de experiência, uma compreensão direta que acompanha a clara e completa percepção de um objeto apropriado mas, ao mesmo tempo, emocionalmente colorida de uma forma que não lhe permite ajustar-se a um plano mais ou menos categorizado de respostas mentais. A teoria de que a nossa apreensão da beleza é uma questão de sentimento e a teoria de que ela é uma forma de intuição direta, relacionada com a percepção dos sentidos, seguiram cursos paralelos no século XVIII.

Um outro nome de suma importância, para a estética inglesa do século XVIII e para a elaboração do pensamento estético de Kant, é Edmund Burke (1729-1797) especificamente com sua obra *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* publicada em 1757. Aqui vale frisar que Hume publicara o seu ensaio *Do padrão do gosto* também em 1757, só que no mês de fevereiro, enquanto que a obra citada de Burke fora publicada em abril. Numa segunda edição da obra de Burke, que data de 1759, o mesmo insere como introdução um ensaio curto sobre o gosto. Este ensaio fora publicado em resposta a Hume. Há muitas concordâncias entre ambos, principalmente quanto a sua fundamentação eminentemente filosófica: a existência de uma natureza humana, governada por leis imutáveis, aí incluídas as paixões. Uma outra concordância é quanto ao método experimental newtoniano. Seus pressupostos são sensualistas. Mas as divergências, por outro lado, não são menos consideráveis, pelo fato de resultarem em conclusões

opostas. Burke conclui seu ensaio com a afirmação de que é possível padronizar o gosto.

Não podemos deixar de citar Henry Home of Kames (1696-1782) com seus *Elements of Criticism* (1761). Diferentemente de Shaftesbury, que seguiu um platonismo em sua estética, Home adere ao aristotelismo. Home se preocupa com os problemas do belo, do sublime e do gosto. Para Home, a beleza tem seu princípio na natureza das coisas, dividindo-a em beleza intrínseca e em beleza relativa. A primeira só requer um simples ato da visão, enquanto que a segunda necessita de um ato do entendimento e de reflexão.

Alexander Gerard (1728-1795) com seu *Essay on the Taste* (1756) e com o *Essay on the Genius* (1774); William Hogarth (1697-1764) com sua *Analysis of Beauty* (1753); e Joshua Reynolds (1732-1792) com seu *The Idler* (1775) fecham o ciclo de uma estética empirista inglesa que esteve atenta aos principais problemas relacionados à arte, neste século que teve grandes contribuições para a consolidação da estética como disciplina autônoma, que foi o século XVIII.

## 2 A IMAGINAÇÃO E SEUS PRINCÍPIOS DE ASSOCIAÇÃO

Para penetrarmos no delirante movimento conceitual da Imaginação e suas ficções em Hume, faremos algumas distinções.

Na seção quatro das *Investigações acerca do entendimento humano*, seção esta intitulada *Dúvidas cétricas sobre as operações do entendimento*, Hume nos coloca que há duas espécies de investigação filosófica. A primeira espécie ele chama de relações de idéias, enquanto que a segunda espécie denomina-se questões de fato. O que vem a ser relações de idéias e o que vem a ser questões de fato? As relações de idéias são investigações que pertencem à geometria, álgebra e à aritmética. Delas, através de uma simples operação do entendimento, teremos sempre proposições demonstrativamente verdadeiras. As relações de idéias seguem os princípios lógicos de identidade, de não contradição e do terceiro excluído. Entretanto, as questões de fato serão investigações que terão como meta traçar um campo infinito de possíveis. O contrário de qualquer questão de fato, sempre será possível. Para Hume os problemas relacionados à arte serão problemas trabalhados pelas questões de fato. Nas questões de fato não há certezas, não há verdades, tudo é possível. Os conhecimentos adquiridos através desta espécie de investigação, não serão alcançados por meios de raciocínios a priori, mas serão alcançados apenas da experiência sensível.

Uma vez que a investigação acerca dos problemas da arte é uma investigação de questões de fato, então tudo virá da exterioridade. Afirmar que as relações são exteriores aos seus termos, é afirmar que as relações em jogo são os chamados princípios de associação sejam eles de idéias ou de

impressões de reflexão. Começaremos pelos princípios de associação de idéias. Mas para tratarmos destes princípios, torna-se necessário falarmos no que vem a ser essas idéias, que por sua vez seguem uma lei da anterioridade em relação às impressões de sensação.

Segundo Hume, percepção será qualquer aparição no espírito. Ela pode se manifestar de dois modos. Um primeiro modo é pela via das impressões e um segundo modo é pela via das idéias. Impressões<sup>27</sup> e idéias serão para Hume percepções. Assim ele inicia tanto o *Tratado da Natureza Humana* como as *Investigações acerca do entendimento humano* traçando a diferença entre impressões e idéias. A diferença entre elas se dará nos graus de força e vividez com que possam vir atingir o espírito. São diferentes em grau e não em natureza. As impressões são percepções que entram no espírito com mais força e violência do que as idéias. As sensações, as paixões e as emoções serão exemplos de impressões. Apesar de que há momentos em que possamos nos confundir em relação ao grau com que as impressões e as idéias chegam no espírito, como é no caso da febre, do sono e da loucura, Hume insistirá em afirmar que é explícita a diferença entre sentir e pensar.

Hume subdivide as impressões e as idéias em simples e complexas. Tanto as impressões quanto as idéias serão simples quando não admitirem nenhuma distinção ou separação. Já as complexas poderão ser divididas ou separadas. Se eu vejo uma maçã tenho uma impressão complexa. Porém esta maçã possui uma cor, um aroma, um sabor. Estas são impressões simples. Nesse sentido teremos que as percepções complexas derivam de percepções simples. Um conjunto de percepções simples nos dará uma percepção complexa.

São apresentados alguns exemplos até culminar na afirmação de que “as idéias parecem ser de alguma os reflexos das impressões”.<sup>28</sup>

Quando fecho os olhos e começo a pensar em meu quarto, as idéias que formo são representações exatas das impressões que antes

<sup>27</sup> Aqui Hume se distancia de Locke. Locke defendia que as percepções são idéias. Enquanto Hume separa as percepções em impressões e idéias. Por falta de um termo na língua inglesa que consiga abarcar essas primeiras aparições no espírito, Hume utiliza o termo ‘impression’ que em português será traduzido como impressão.

<sup>28</sup> Hume, David. *Tratado da natureza humana*. Trad. de Déborah Danowski, p.26.

senti; e não há nem sequer uma circunstância naquelas que não se encontre também nessas últimas. Ao passar em revista minhas outras percepções, encontro a mesma semelhança e representação. Idéias e impressões parecem sempre se corresponder mutuamente. Essa circunstância me parece notável, prendendo minha atenção por um momento<sup>29</sup>

Este momento da investigação é de suma importância, pois é neste momento que Hume irá estabelecer que as idéias derivam das impressões. Entretanto, aqui ainda há uma generalização, ou seja, independente das impressões e as idéias serem simples ou complexas, as idéias serão derivadas das impressões.

Hume continua a investigação e detecta que esta generalização carece de fundamento. O problema é que algumas idéias complexas jamais tiveram origem em impressões que lhes correspondessem.

Posso imaginar uma cidade como a Nova Jerusalém, pavimentada de ouro e com seus muros cobertos de rubis, mesmo que nunca tenha visto nenhuma cidade assim. Eu vi Paris; mas afirmarei por isso que sou capaz de formar daquela cidade uma idéia que represente perfeitamente todas as suas ruas e casas, em suas proporções reais e corretas?<sup>30</sup>

Entretanto será nas percepções simples que Hume encontrará esta regra de funcionamento. Para ele todas as nossas idéias simples serão cópias das suas impressões simples correspondentes. “A idéia de vermelho que formamos no escuro e a impressão que atinge nossos olhos à luz do sol diferem somente em grau, não em natureza.”<sup>31</sup>

Hume ainda subdivide as impressões em dois tipos: impressões de sensação e impressões de reflexão. Se qualquer idéia é necessariamente derivada de uma impressão, cada tipo de impressão, de sensação ou de reflexão, derivará um determinado tipo de idéia. As impressões de sensação correspondem à sensibilidade mesma, aos órgãos dos sentidos. São as

---

<sup>29</sup> Ibidem, p.27.

<sup>30</sup> Ibidem, p.27.

<sup>31</sup> Ibidem, p.28.

impressões mais primitivas. Dessas impressões teremos idéias de sensação, idéias simples. As impressões de reflexão nascem dos movimentos das idéias, consistem naquilo que as operações das idéias podem suscitar. São implicações de outros princípios, aqueles responsáveis pelas operações das idéias. Suas idéias já não são simples, mas complexas, pois essa impressão de reflexão é posterior à impressão de sensação. É neste ponto em que se encontra o início do problema das relações.

Hume dirá que as relações são produtos da imaginação, pois esta se encontra, na exterioridade das idéias e das impressões, a sua matéria, a sua imanência radical.

Dirijamos nossa atenção para fora de nós mesmos tanto quanto possível; lançamos nossa imaginação até os céus, ou até os limites extremos do universo. Na realidade, jamais avançamos um passo sequer além de nós mesmos, nem somos capazes de conceber um tipo de existência diferente das percepções que apareceram dentro desses estreitos limites. Tal é o universo da imaginação, e não possuímos nenhuma idéia senão as que ali se produzem.<sup>32</sup>

Hume afirma que esse é o território da imaginação, onde ela encontra sua matéria, seus movimentos próprios. Ele delega à imaginação a tarefa de produzir as relações, toda e qualquer relação, pois a sua dinâmica, em essência, é livre ficcional e fantasista.

A natureza é ali inteiramente embaralhada, e não se fala senão de cavalos alados, dragões de fogo e gigantes monstruosos. Tal liberdade da fantasia não causará estranheza, porém, se considerarmos que todas as nossas idéias são copiadas de nossas impressões, e que não há duas impressões que sejam completamente inseparáveis – isso para não mencionarmos o fato de se tratar aqui de uma consequência evidente da divisão das idéias em simples e complexas. Sempre na imaginação percebe uma diferença entre as idéias, ela pode facilmente produzir uma separação.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Ibidem. p. 95.

<sup>33</sup> Hume, David. Uma Investigação sobre o Entendimento Humano. Trad. de Anoar Aiex, p.92.

A imaginação define-se por essa autonomia, pela atividade fantasista situada na exterioridade das impressões e idéias, pois nela qualquer idéia ou impressão é separável e distinguível.

Na seção V da parte III do livro I do *Tratado da natureza humana*, seção esta intitulada *Das impressões dos sentidos e da memória*, Hume traça uma importantíssima diferença entra a memória e a imaginação. No pensamento humiano, a função da memória não será a de preservar as idéias simples, e sim preservar a sua ordem e a sua posição. Enquanto que a imaginação terá a liberdade de transpor e transformar suas idéias. A memória será a morada do hábito e da crença. Crer, será para Hume, sentir uma impressão imediata dos sentidos, ou uma repetição dessa impressão na memória. A imaginação irá consultar a memória para compor suas ficções.

A ordenação e a regularidade da imaginação, no entanto, serão asseguradas por princípios de associação os quais exercerão as suas atividades na imaginação e não em outro lugar. A imaginação é onde tudo se passa, onde tudo se cria.

Como a imaginação pode separar todas as idéias simples, e uni-las novamente da forma que bem lhe aprouver, nada seria mais inexplicável que as operações dessa faculdade, se ela não fosse guiada por alguns princípios universais, que a tornam, em certa medida, uniforme em todos os movimentos e lugares. Fosse as idéias inteiramente soltas e desconexas, apenas o acaso as juntaria; e seria impossível que as mesmas idéias simples se reunissem de maneira regular em idéias complexas se não houvesse algum laço de união entre elas, alguma qualidade associativa, pela qual uma idéia naturalmente introduz a outra.<sup>34</sup>

As relações regradas serão, portanto, produtos da afecção de outros princípios na imaginação. Esses definem a regularidade das ficções, a coerência das relações, desempenhando uma faculdade reguladora. O caráter desses princípios e apenas esse: nada criam, apenas regulam e fazem as relações se movimentarem sob um determinado critério. Os produtos dessa regulação, como

---

<sup>34</sup> Hume, David. *Tratado da Natureza Humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais*. Trad. de Déborah Danowski, p. 34.

Hume afirma, são as idéias complexas. Idéias que unem duas ou mais idéias simples para formar uma complexa, pois as sensações só nos fornecem idéias simples. As idéias complexas são produtos desse movimento regulador, mas são compostas a partir do encontro de idéias simples. Esses princípios reguladores afetam a imaginação, dão um sentido lógico às relações.

Hume denomina esses princípios de princípios de associação que são as qualidades possíveis que regulam as relações. Ele enumera três formas possíveis de associação: causalidade, semelhança e contigüidade no espaço e no tempo.

Creio que não haverá muita necessidade de provar que essas qualidades produzem uma associação entre idéias e, quando do aparecimento de uma idéia, naturalmente introduzem outra. Está claro que no curso de nosso pensamento e na constante circulação de nossas idéias, a imaginação passa facilmente de uma idéia a qualquer que seja semelhante a ela; tal qualidade, por si só, constitui um vínculo e uma associação suficientes para a fantasia. É também evidente que, como os sentidos, ao passarem de um objeto a outro, precisam fazê-lo de modo regular, tomando-os em sua contigüidade uns em relação aos outros, a imaginação adquire, por um longo costume, o mesmo método de pensamento, e percorre as partes do espaço e do tempo ao conceber seus objetos.<sup>35</sup>

As relações constituem a passagem ou a conexão de uma impressão ou idéia, apresentadas pelos sentidos, com uma impressão ou idéia ausentes. Constituem, assim, a inferência da existência de uma impressão ou idéia a partir da existência de uma outra. Como o exemplo da chama e do calor da existência ou da presença de uma das duas idéias infiro a existência de outra. Embora a idéia de chama não se interioriza a idéia de calor, ou o contrário, precisamente ela diferença irreduzível de ambas, a relação constitui uma passagem de uma para a outra. Essa relação, portanto, não depende da natureza das idéias ou dos corpos, não é por eles constituída. Tomemos um outro exemplo: Pedro é menor do que Paulo. Essa relação constitui uma exterioridade irreduzível. Pois não é característica intrínseca de Pedro ser menor do que Paulo, menos ainda de Paulo ser menor do que Pedro. A relação será, portanto, uma implicação.

ume marcará em sua investigação uma distinção entre as relações que dependem das idéias relacionadas e aquelas que independem inteiramente das idéias, precisamente aquelas relações que podem mudar sem que haja nenhuma mudança nas idéias. As relações do segundo tipo são as que atraem uma maior atenção de Hume. O que orienta a investigação de Hume é precisamente aquela relação ou idéia que ultrapassa a experiência sensível, ou seja, aquela relação que nos faz concluir a existência de um objeto a partir da existência de outro. Essa relação, dirá Hume, é a de causa e efeito.

todos os raciocínios referentes a questões de fato parecem fundar-se na relação de causa e efeito. É somente por meio dessa relação que podemos ir além da evidência de nossa memória e nossos sentidos. Se perguntássemos a um homem por que ele acredita em alguma afirmação factual acerca de algo que está ausente – por exemplo, que seu amigo acha-se no interior, ou na França, ele nos apresentaria alguma razão, e essa razão seria algum outro fato, como uma carta recebida desse amigo, ou o conhecimento de seus anteriores compromissos e resoluções. Um homem que encontre um relógio ou qualquer outra máquina em uma ilha deserta concluirá que homens estiveram anteriormente nessa ilha. Todos os nossos raciocínios relativos a fatos são da mesma natureza.<sup>36</sup>

Causa e efeito são dois termos radicalmente distintos na imaginação, conforme o princípio da diferença. Dessa forma, a relação de causalidade une dois termos diferentes, estabelece uma conexão de necessidade entre um e outro. No entanto, a diferença não é subsumida por tal relação, já que dois termos distintos são sempre separáveis na imaginação.

Suponhamos que uma pessoa tenha adquirido mais experiência e vivido no mundo o bastante para observar que objetos ou acontecimentos semelhantes estão constantemente unidos uns aos outros. Qual é o resultado da experiência? O resultado é que essa pessoa passa a inferir imediatamente a existência de um objeto a partir do aparecimento do outro, e no entanto, com toda sua experiência, ela não terá adquirido nenhuma idéia ou conhecimento do poder secreto pelo qual o primeiro objeto produz o segundo, e não

---

<sup>35</sup> Ibidem. p. 35.

<sup>36</sup> Hume, David. *Uma Investigação sobre o Entendimento Humano*. Trad. de Anoar Aiex, p. 44-45.

é nenhum processo de raciocínio que a leva a realizar essa inferência.<sup>37</sup>

As relações passam pela exterioridade dos termos, ou seja, não interiorizam os termos em um poder que seria intrínseco a um ou a outro. Eis o plano não hierarquizado e pré-relacional. As idéias ou os termos não mentem entre si uma relação de profundidade ou de superioridade, mas de lateralidade.

Assim, uma lateralidade que podemos chamar de imaginativa, em que as relações se constituem na exterioridade dos termos, na imanência da imaginação. É por isso que não podemos supor nenhuma razão.

A repetição sucessiva em nosso espírito, criará o que Hume chamou de hábito ou costume. Criando conseqüentemente, uma crença na legitimidade deste evento.

Sempre que a repetição de algum ato ou operação particulares produz uma propensão a realizar novamente esse mesmo ato ou operação sem que esteja sendo impelido por nenhum raciocínio ou processo do entendimento, dizemos invariavelmente que essa propensão é efeito do hábito. Não pretendemos ter fornecido, com o emprego dessa palavra, a razão última de uma tal propensão; apenas apontamos um princípio universalmente reconhecido da natureza humana, e que é bem conhecido pelos seus efeitos.<sup>38</sup>

Como seria a dinâmica da causalidade, mais especificamente, no movimento dessa experiência ? Em outras palavras, como de uma mera conjunção constante nasce a inferência ou a conexão de um termo a outro ? Esse ponto é fundamental, pois uma conexão não é objeto de uma descoberta, como se já estivesse ali, encoberta, esperando apenas ser desvelada.

A razão jamais pode nos mostrar a conexão entre dois objetos, mesmo com a ajuda da experiência e da observação de sua conjunção constante em todos os casos passados. Portanto, quando a mente passa da idéia ou da impressão de um objeto à idéia de um outro objeto, ou seja, à crença neste, ela não está sendo determinada

---

<sup>37</sup> Ibidem. p. 64.

<sup>38</sup> Ibidem. p. 65-66.

pela razão, mas por certos princípios que associam as idéias desses objetos, produzindo sua união na imaginação.<sup>39</sup>

A imanência da experiência, é a imaginação, onde se encontra a exterioridade dos termos e conseqüentemente a exterioridade das conexões. Hume ainda nos diz: “Não podemos penetrar na razão da conjunção. Apenas observamos o próprio fato e vemos sempre que, em conseqüência de sua união constante, os objetos adquirem uma união da imaginação”.<sup>40</sup>

Não podemos penetrar na razão da conjunção justamente porque não há razão ou um interior da conexão, pois ambos se constituem, na qualidade de conexão, na exterioridade dos termos. A união é uma contração, na imaginação, daquilo que era apenas uma mera conjunção constante. Já o modo ou a ordem dessa contração é ditado pelos princípios de associação.

Hume mostrará nas *Investigações acerca do entendimento humano*, em sua seção III denominada *Da associação de idéias*, como os princípios de associação de idéias aparecem nas obras de arte. Uma bela obra deverá possuir o que ele chama de unidade de ação. Esta unidade de ação é adquirida pela presença de um princípio de associação de idéias. Cabe ao artista escolher qual o princípio de associação que será adotado. O estilo do artista será traçado pelo princípio de associação que o mesmo adotar. Hume menciona Ovídio como o poeta que aderiu ao princípio de semelhança. Se eu leio um poema sobre o amor e estou passando por um momento amoroso, eu logo me identifico com o poema e conseqüentemente a minha imaginação irá trabalhar para provocar em mim a sensação de prazer.

Todas as fabulosas transformações produzidas pelo poder milagroso dos deuses caem sob o escopo de seu trabalho. Basta esta única circunstância, em qualquer acontecimento, para subsumi-lo ao plano ou intenção original do autor. Cabe ao autor associar e criar.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Hume, David. *Tratado da Natureza Humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais*. Trad. de Déborah Danowski, p. 121.

<sup>40</sup> *Ibidem*. p. 122.

<sup>41</sup> *Idem*. *Investigação acerca do entendimento humano*. Trad. de José Oscar de Almeida Marques, p. 34.

A unidade de ação irá conectar os acontecimentos fazendo assim com que a nossa imaginação comece a trabalhar gerando no espectador uma identificação, uma simpatia, proporcionando assim um entretenimento duradouro.

Hume fará uma comparação entre a história e a poesia épica. Em ambas são utilizados, como princípio de associação de idéias, o princípio de contigüidade no tempo e no espaço. A diferença entre ambas é de grau e não de natureza. Hume dirá que na poesia épica, a narrativa não pode se estender tal como faz um historiador. Na poesia épica, o autor, tem que elaborar a sua narrativa de tal modo que o momento extraordinário chegue logo. Assim irá satisfazer a expectativa do espectador.

Deleuze, em sua obra intitulada *Empirismo e Subjetividade*, trabalha a problemática da regularidade dos princípios de associação de idéias pelo viés da constituição do sujeito na coleção de idéias.

Portanto, a proposição verdadeiramente fundamental é a seguinte: as relações são exteriores às idéias. E se elas são exteriores, é delas que decorre o problema do sujeito, tal como é levantado pelo empirismo; é preciso saber, com efeito, de quais outras causas elas dependem, isto é como se constitui o sujeito na coleção de idéias. As relações são exteriores aos seus termos: quando James se diz pluralista, é isso que ele está dizendo em princípio; assim também Russel quando se diz realista. Devemos ver nessa proposição o ponto comum de todos os empiristas.<sup>42</sup>

O que garante às relações constância e consistência ? Os princípios de associação garantem formas determinadas de relacionar modos de conectar as idéias. Mas o que provoca a contração mesma, a união das idéias colaborando nos movimentos dos princípios de associação ? O que proporciona a essas relações ou conexões traços e cores que lhe garantam a coerência e consistência que compõe um mundo ? A imaginação é o plano dos possíveis

---

<sup>42</sup> Deleuze, Gilles. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Trad. de Luiz B. L. Orlandi, p. 110-111.

levado ao infinito, movimento delirante que não conhece limites, plano de pura virtualidade onde os possíveis são criados ao infinito.

Poderíamos dizer que o sistema do entendimento opera, na imaginação, um papel finitizante. É da responsabilidade do entendimento atualizar os possíveis criados pela imaginação, finitizar e limitar os movimentos infinitos da imaginação.

Devemos compreender o sentido da afirmação que Deleuze faz sobre a filosofia de Hume de que as relações são exteriores aos seus termos. As relações são os princípios de associação e os termos são as impressões e as idéias. Para ele o estudo desta exterioridade será a verdadeira contribuição, a verdadeira potência do empirismo para a história da filosofia e não a busca da origem do conhecimento na experiência sensível. Desse modo há em Hume um associacionismo e um atomismo. O atomismo será uma física do espírito. Os termos, são átomos. Deleuze chama de mínimas punctuais. O associacionismo será uma lógica do funcionamento das relações que através de regras gerais extensivas e corretivas irão gerar crenças legítimas e ilegítimas. O que importará é a legitimidade das crenças. Essas crenças legítimas Deleuze chamará de crenças fortes, enquanto que as crenças ilegítimas ele chamará de crenças fracas. Os princípios irão determinar estendendo e dando uma extensão para o conteúdo produzido. Estas serão as regras extensivas. Se estas regras se apresentarem de modo ilegítimo, elas terão que receber regras corretivas. As regras corretivas irão corrigir esta ilegitimidade produzindo assim novas ficções e artifícios através da imaginação. A imaginação sem os princípios seria apenas fantasia. Entretanto regrada pelos princípios ela irá compor ficções e artifícios. Quando falarmos em ficções estaremos falando do mundo do conhecimento e quando falarmos em artifícios, estaremos falando do mundo da cultura. Um estudo do exercício das ficções e da prática dos artifícios, esta será a ciência do homem que Hume promete trazer como contribuição para a filosofia.

### 3 AS PAIXÕES

Apesar de aparecer esparsamente por toda a sua obra, Hume dedica dois momentos para o estudo específico das paixões. O primeiro momento encontra-se no segundo volume do *Tratado da Natureza Humana*, intitulado *Das Paixões*

que foi publicado em 1739. Enquanto que o segundo momento encontra-se na *Dissertação sobre as Paixões*, esta publicada em 1757.

Hume inicia este segundo volume do *Tratado* classificando as impressões em duas espécies: as impressões de sensação e as impressões de reflexão. As impressões de sensação, que também serão chamadas de impressões originais, irão surgir em nosso espírito através de nosso primeiro contato com a experiência sensível. A visão, o olfato, o tato, o paladar e a audição serão a porta de entrada para essas impressões. São impressões que atingem os sentidos, fazendo-nos perceber, por exemplo, o calor ou o frio, a sede ou a fome, o prazer ou a dor. As impressões de sensação ou secundárias surgirão em seguida. Primeiramente, após sentirmos uma impressão de sensação, a mente faz uma cópia dessa sensação, que permanece mesmo depois que a impressão desaparece. Digamos que sentimos uma impressão de sensação de frio. Por sua vez me causa um desprazer. A mente irá copiar esta impressão registrando a na memória como um desprazer. Esta cópia Hume chama de idéia. Teremos então uma idéia de desprazer. Em um segundo contato com a experiência sensível, sinto novamente o frio. O processo será o mesmo, sendo que dessa vez, quando a mente produzir a cópia, que é a idéia, irá produzir logo em seguida uma impressão, que Hume chamará de impressão de reflexão ou secundária. Esta cópia que a mente produziu recorreu à memória e avaliou que numa experiência passada o espírito sentira um desprazer. Assim, após a cópia, a mente produzirá uma aversão. Esta aversão é a impressão de reflexão ou secundária. O contrário de uma aversão será o desejo. À medida que vou tendo contato com o mundo, a mente irá produzindo aversões ou desejos, e estes, por sua vez, seguirão diretamente proporcionais com o tempo, ou seja, quanto maior a minha experiência de desprazer, maior será a impressão de reflexão de aversão, ou se for de prazer, maior será a impressão de reflexão de desejo. Quanto maior meu prazer com o objeto, maior o meu desejo. Quanto maior o meu desprazer com o objeto, maior a minha aversão. Seguindo os princípios de associação de causalidade, de semelhança e de contigüidade no tempo e espaço, teremos estas impressões de reflexão geradas de objetos diferentes, de

experiências diferentes. A mente tentará através da imaginação recorrer a alguma característica, do objeto em experiência, que se aproxime de um outro objeto anteriormente experimentado. A imaginação irá trabalhar juntamente com a memória. No pensamento estético de Hume a memória terá um papel de auxiliar para a imaginação.

Como as idéias derivam das impressões, o método aplicado no *Tratado*, seria o de iniciar com a investigação das impressões para desembocar nas idéias. Entretanto, as primeiras impressões são as chamadas impressões de sensação que por sua vez são convertidas em idéias e estas últimas são convertidas em impressões de reflexão. Portanto, esquematizando, teríamos a seguinte seqüência: impressão de sensação - idéia - impressão de reflexão. Hume, descartará a estudo acerca das impressões de sensação. Em nenhum momento de seu *corpus* aparece um estudo sobre o tema. Essas primeiras impressões, as chamadas originárias, segundo Hume, será preocupação dos anatomistas e da Filosofia da natureza.

Pela seqüência de estudos, Hume começará pelas idéias para depois chegar às impressões de reflexão.

E como as impressões de reflexão – a saber, as paixões, os desejos e as emoções, que sobretudo merecem nossa atenção – surgem em sua maior parte de idéias, será necessário inverter o método acima mencionado, e que à primeira vista parece mais natural. Para explicar a natureza e os princípios da mente humana, daremos uma explicação particular das idéias, antes de passarmos às impressões. Por essa razão, escolhi aqui começar pelas idéias.<sup>43</sup>

E realmente isto acontece, pois o *Tratado* é dividido em três partes. A primeira será sobre as idéias, que aparece com o nome de *Do Entendimento* e a segunda sobre as impressões de reflexão, que aparece com o nome de *Das Paixões*.

Como trabalhamos as idéias no capítulo anterior, daremos enfoque neste momento às impressões de reflexão.

---

<sup>43</sup> Ibidem. p. 32

Hume faz uma espécie de taxonomia das impressões de reflexão dividindo as em calmas e violentas. Estas impressões de reflexão violentas, Hume chamará de paixões. As impressões de reflexão calmas serão as impressões de beleza e deformidade. Estas surgirão em nosso espírito através de nossas ações, das composições artísticas e dos objetos externos. Em se tratando das impressões de reflexão violentas, Hume fará uma subdivisão em impressões de reflexão violentas diretas e impressões de reflexão violentas indiretas. Nesse sentido, temos paixões diretas e paixões indiretas. As diretas serão as impressões de desejo, aversão, tristeza, alegria, esperança, medo, desespero e confiança. Enquanto que as indiretas serão as impressões de orgulho, humildade, ambição, vaidade, amor, ódio, inveja, piedade, malevolência, e generosidade.

As impressões de reflexão violentas diretas ou paixões diretas surgirão das idéias do bem ou do mal e da dor ou do prazer. Enquanto que as impressões de reflexão violentas indiretas ou paixões indiretas surgirão das impressões de reflexão diretas ou paixões diretas. As impressões de reflexão calmas, que são as impressões da beleza e da deformidade, irão gerar no espírito as idéias de prazer, no caso se a origem for uma impressão de beleza, e de dor ou desprazer, no caso se a origem for uma impressão de deformidade. Já que as impressões de reflexão violentas diretas surgem também das idéias de dor e de prazer, diremos que as impressões de reflexão calmas darão origem às impressões de reflexão violentas diretas e estas por sua vez darão origem às impressões de reflexão violentas indiretas. Assim teríamos a seqüência impressão de sensação – idéia – impressão de reflexão calma – impressão de reflexão violenta direta – impressão de reflexão violenta indireta.

Hume não buscará nas impressões de reflexão uma essência. Como veremos mais adiante uma das características das impressões de reflexão será a de fazer uma espécie de “mix” no espírito. Haverá uma “dança” uma “mistura” que confundirá o espírito fazendo com que ele se incline ora para uma impressão de reflexão, ora para outra. A sua preocupação não ficará por conta de descobrir o que elas são e sim como elas serão produzidas.

Para Hume a beleza é uma impressão de reflexão calma que possui em sua essência o fato de suscitar o prazer. Ela é a “porta de entrada” para os afetos agradáveis. É responsável por iniciar a cadeia destes afetos.

Três serão os princípios que irão reger a produção da beleza e conseqüentemente a produção das paixões. Temos a associação de idéias<sup>44</sup>, a associação de impressões e a ajuda mútua que estas associações prestam uma à outra. A associação de impressões será uma espécie de associação especializada em impressões de reflexão. Portanto, poderíamos dizer que este segundo princípio que irá reger a produção da beleza é uma associação de impressões de reflexão, já que as impressões de sensação estarão incumbidas de iniciarem o processo de formação das idéias e com isso não fazendo qualquer tipo de associação com outras impressões. Esta associação de impressões de reflexão fará com que as impressões de reflexão semelhantes se liguem umas às outras. Logo que uma impressão de reflexão aparecer, as restantes naturalmente aparecerão. Digamos que eu ouça uma música. Esta música penetra em meu espírito através da audição. Tenho uma impressão de sensação. A minha imaginação acessa a sua auxiliar a memória e detecta que tive uma experiência semelhante em algum momento da minha existência que me gerou um prazer. Após a cópia, que é a produção da idéia de prazer, a mente faz gera uma impressão de reflexão calma, que no caso será chamada de beleza. Esta impressão de beleza, através da associação de impressões de reflexão, produzirá uma impressão de reflexão violenta direta de alegria. Esta alegria, também influenciada pela mesma associação, irá produzir uma impressão de reflexão violenta indireta de amor. Na estética de Hume, o amor surgirá da beleza. Sem a associação de idéias, o processo não seria possível. Nesse sentido, a associação de impressões depende diretamente da associação de idéias. Esta dependência, Hume chamará de ajuda mútua. São esses princípios que irão trazer uniformidade no mecanismo de produção da beleza.

Na seção VIII da Parte I do segundo livro do *Tratado*, Hume trata diretamente da beleza. O título da seção é *Da beleza e da deformidade*.

---

<sup>44</sup> Estudamos esta espécie de associação no capítulo II.

A beleza e a deformidade terão o mérito de ter como efeito a produção das paixões do orgulho e da humildade. A beleza irá produzir o orgulho, enquanto que a deformidade irá produzir a humildade. O orgulho e a humildade são paixões indiretas, ou melhor, impressões de reflexão violentas indiretas. O orgulho é uma certa satisfação conosco, devido alguma realização, ou alguma posse de que desfrutamos. A humildade, por outro lado, é uma insatisfação conosco, devido a algum defeito ou enfermidade. Segundo Hume,

Nestes dois conjuntos de paixões há uma óbvia distinção a ser feita, entre o *objeto* da paixão e a sua *causa*. O objeto do orgulho e da humildade é o próprio eu. A causa da paixão é alguma excelência no primeiro caso, e algum defeito no segundo. Relativamente a todas estas paixões, as causas são o que desperta a emoção, e é sobre o objeto que o espírito dirige o seu olhar quando é despertada a emoção. O nosso mérito, por exemplo, faz surgir o orgulho, e é essencial para o orgulho que dirijamos o olhar para nós próprios com complacência e satisfação.<sup>45</sup>

Quando o objeto for o “outro” teremos o amor / amizade ou o ódio. Sendo suas causas as mesmas da produção das paixões do orgulho e da humildade. “O amor ou amizade é uma complacência com alguém devido aos seus talentos ou serviços; o ódio é o contrário disso”<sup>46</sup>.

O que Hume nos mostrará é que a estrutura dos nossos órgãos a característica nos objetos de conformidade ou contrariedade às paixões irão gerar as sensações de prazer, no sentido de agradável, ou dor, no sentido de desagradável.

Alguns objetos produzem imediatamente uma sensação agradável, devido à estrutura original dos nossos órgãos, e por isso são chamados Bons, assim como outros, devido à sua imediata sensação desagradável, recebem a designação de Maus. Deste modo, o calor moderado é agradável e bom, e o calor excessivo é doloroso e mau. Outros objetos ainda, por serem naturalmente conformes ou contrários às paixões, provocam uma sensação agradável ou dolorosa, e por isso são chamados Bons ou Maus. A punição recebida por um adversário, porque satisfaz o desejo de vingança, é boa, e a doença de um companheiro, porque afeta a amizade, é má.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Ibidem. p. 15.

<sup>46</sup> Ibidem. p. 16.

<sup>47</sup> Ibidem. p. 9.

A beleza nos proporciona um deleite e uma satisfação peculiares, assim como a deformidade produz um desprazer, qualquer que seja o sujeito em que esteja situada, e quer seja observada em um objeto animado ou inanimado.

Hume inova neste momento e rompe com a tradição estética ao analisar a beleza pelo viés corporal. É da beleza de nosso corpo que produziremos a paixão do orgulho, enquanto que da deformidade, a humildade.

Se a beleza ou deformidade, portanto, estiver situada em nosso próprio corpo, esse prazer ou esse mal-estar deve se converter em orgulho ou em humildade, já que este caso contém todas as circunstâncias requeridas para produzir uma perfeita transição de impressões e idéias. Essas sensações opostas estão relacionadas com as paixões opostas. A beleza ou a deformidade tem uma relação estreita com o eu, objeto de ambas as paixões. Não é de admirar, portanto, que nossa própria beleza se torne um objeto de orgulho, e nossa deformidade, um objeto de humildade.<sup>48</sup>

O hábito ou o costume, serão de suma importância para a formação da idéia de beleza no espírito.

Se analisarmos as hipóteses já concebidas pela filosofia ou pela razão comum para explicar a diferença entre a beleza e a deformidade, veremos que todas se reduzem a esta: que a beleza é uma ordenação e estrutura tal das partes que, pela *constituição primitiva* de nossa natureza, pelo *costume*, ou ainda pelo *capricho*, é capaz de dar prazer e satisfação à alma. Este é o caráter distintivo da beleza, constituindo toda a diferença entre ela e a deformidade, cuja tendência natural é produzir desprazer. O prazer e o desprazer, portanto, não são apenas os concomitantes necessários da beleza e da deformidade, mas constituem sua essência mesma.<sup>49</sup>

O que há de universal no espírito são os princípios de associação de idéias e os princípios de associação de impressões. Não há em Hume um belo em si. A idéia de beleza está associada, em Hume, à idéia de prazer. Se estivermos diante de um objeto, teremos uma impressão de sensação. Esta impressão

---

<sup>48</sup>Hume, David. *Tratado da Natureza Humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais*. Trad. de Déborah Danowski, p. 332-333.

<sup>49</sup> Ibidem. p. 333.

entrará no espírito pela via dos sentidos. Por isto Hume menciona tanto em seus textos a questão dos órgãos. Para que eu possa ter uma “pura” impressão de sensação de uma pintura, é necessário os órgãos responsáveis pela visão estarem em pleno funcionamento. Observo uma pintura, a impressão de sensação entra em meu espírito pelos meus olhos. Ao penetrar no espírito, esta sensação produz uma sensação de prazer ou desprazer. Converte-se em idéia. Neste momento, a memória trabalha. A memória guarda, como se fosse uma H.D. de computador, esta sensação convertida em idéia. A memória guarda esta idéia de prazer ou desprazer. Num outro momento, observamos outro objeto. Forma-se uma outra impressão de sensação e conseqüentemente outra conversão de idéia. Produz-me prazer ou desprazer. Observo este segundo objeto e as sensações que eu sinto ao observá-lo, através da memória, me remete àquela sensação anterior de prazer ou desprazer. Esta segunda idéia entra em relação com aquela idéia do objeto anterior. Esta relação poderá ser de contigüidade no espaço ou no tempo, de semelhança ou de causalidade. Caso tivéssemos uma idéia semelhante à idéia anterior, que está guardada em nossa memória, teremos uma impressão de reflexão, uma paixão, uma emoção, que no caso será de beleza. Entretanto esta impressão não inclinará o espírito para nenhuma ação, pois segundo Hume ela é uma impressão de reflexão calma. Toda vez que aparecer em meu espírito uma idéia semelhante, ou que esteja em contigüidade no espaço ou no tempo ou que seja produzida pela causalidade a sensação de prazer já experimentada, meu espírito produzirá a impressão de desejo ou de aversão para o caso de desprazer. Pois, “o desejo deriva do bem considerado simplesmente, e a aversão do mal. A vontade é exercida quando quer a presença do bem ou a ausência do mal pode ser conseguida por qualquer ação do espírito ou do corpo.”<sup>50</sup>

A imagem das paixões como instrumentos musicais que Hume utiliza aparece tanto no *Tratado*, quanto na *Dissertação sobre as Paixões*.

---

<sup>50</sup> Hume, David. *Tratados Filosóficos II – Dissertação sobre as Paixões e Investigação sobre os Princípios da Moral*. Trad. de João Paulo Monteiro e Pedro Galvão, p. 9.

Ora se examinarmos o espírito humano veremos que, no que diz respeito à paixão, ele não é como um instrumento musical de sopro que, ao percorrer todas as notas, perde o som logo que se deixa de soprar, mas é mais semelhante a um instrumento de cordas, onde depois de cada toque as vibrações continuam a manter algum som, que vai gradual e insensivelmente diminuindo.<sup>51</sup>

O efeito no espírito da ressonância, ocasiona novas sensações de prazer ou desprazer e novos desejos ou novas aversões. O hábito dará uma força incomensurável para cada idéia que se converta em impressão de reflexão, gerando assim cada vez mais desejo ou aversão. E a cada desejo repetido, mais desejo, e assim sucessivamente.

A imaginação é extremamente rápida e ágil, mas comparadas com ela, as paixões são lentas e inertes. É por essa razão que, quando se apresenta qualquer objeto que oferece uma grande diversidade de aspectos a uma e de emoções à outra, apesar de a fantasia ser capaz de mudar as suas visões desses aspectos com grande celeridade, cada toque não irá produzir uma nota clara e distinta de paixão, porque uma paixão irá sempre se misturar e confundir-se com outra.

Nas paixões, se os objetos forem *totalmente diferentes*, as paixões são como dois líquidos opostos em garrafas diferentes, que não têm qualquer influência um sobre o outro. Se os objetos estiverem intimamente *ligados*, as paixões são como um *alcalino* e um *ácido*, que ao misturarem-se se destroem um ao outro. Se a relação for mais imperfeita, consistindo em concepções *contraditórias* do *mesmo* objeto, as paixões são como o azeite e o vinagre que, por mais que se misturem, nunca se unem e incorporam perfeitamente.<sup>52</sup>

Pertence à imaginação refletir a paixão, fazê-la ressoar, fazer com que ultrapasse os limites de sua parcialidade e de sua atualidade naturais. Paixões refletidas na imaginação, que se tornam paixões da imaginação. As refletir as paixões, a imaginação libera-as, estira-as infinitamente, projeta-as para além de seus limites naturais. Ao ressoar na imaginação, as paixões não se contentam em se tornar gradualmente menos vivas e menos atuais, elas mudam de cor ou

---

<sup>51</sup> Ibidem. p. 10.

<sup>52</sup> Ibidem. p. 14.

de som, um pouco como a tristeza de uma paixão representada na tragédia se transmuta no prazer de um jogo quase infinito da imaginação; elas assumem uma nova natureza e são acompanhadas por um novo tipo de crença.

A idéia de beleza possui a característica de ser comunicável. Ela se comunicará através da simpatia, conceito este que perpassará o *Corpus Humiano*. Para Hume, a simpatia é a comunicabilidade das paixões. A função de um artista será o de produzir a beleza e conseguir comunicá-la para seu público.

Um jovem que seja dotado de paixões cálidas será mais sensível às imagens amorosas e ternas que um homem de idade mais avançada, que encontra prazer em reflexões sábias e filosóficas sobre a conduta da vida e a moderação das paixões. Aos 20 anos, pode-se ter Ovídio como autor preferido; aos 40, Horácio; e talvez Tácito aos 50. nesses casos seria inútil tentarmos compartilhar os sentimentos alheios, despiando-nos daquelas inclinações naturais em nós. Elegemos nosso autor favorito da mesma forma como escolhemos um amigo, com base numa conformidade de temperamento e de disposição. A alegria ou paixão, o sentimento ou reflexão, aquilo que prevalecer em nosso temperamento produzirá em nós uma simpatia peculiar pelo autor que se nos assemelha.<sup>53</sup>

Quando um afeto se transmite por simpatia, nós a princípio o conhecemos apenas por seus efeitos e pelos signos externos, presentes na expressão do rosto ou nas palavras, e que dele nos fornecem uma idéia. Essa idéia imediatamente se converte em uma impressão, adquirindo um tal grau de força e vividez que acaba por se transformar na própria paixão, produzindo uma emoção equivalente a qualquer afeto original.

No ensaio *Tragédia*, ensaio de número XXII de seus ensaios estéticos, Hume estuda como funciona a produção das paixões no teatro, mais especificamente na tragédia. Hume recorre à obra *Reflexões sobre a poética* de Fontenelle e assume a posição do mesmo ao afirmar que a tragédia por mais que venha a excitar as paixões no espectador e por maior que seja o domínio dos sentidos e da imaginação sobre a razão, ela faz predominar a impressão de falsidade em relação a tudo o que se vê.

Como é possível sentirmos prazer de paixões que carregam em suas definições o desprazer ? Hume parte de um estudo particular do teatro para generalizar a questão para todos os fenômenos artísticos. O espectador sente prazer na mesma medida em que se aflige. A estética em Hume é uma estética dos efeitos que a arte produz no espectador. Hume irá buscar na famosa passagem das cócegas, que se encontra no *Fédon* de Platão, para iniciar sua investigação. Nesta passagem, reunido com seus discípulos na prisão, Sócrates sentado no leito encolhe a perna e começa esfregá-la fortemente com a mão. A dor irá se transformar em prazer devido o ato de coçar, porém ao continuar coçando o local, a dor voltará. Há o que poderíamos chamar de um “circuito das paixões”. Se uma paixão subordinada for intensificada, ela poderá se tornar a dominante, assim como se essa mesma paixão dominante deixar de ser ativada poderá se transformar em uma paixão subordinada àquela paixão que num primeiro momento era a sua subordinada ou até mesmo pelo advento de uma outra paixão que poderá estar sendo paralelamente ativada com intensidade. O “circuito” será comunicado para o espectador através do conceito de simpatia. Cabe ao teatrólogo saber conduzir as paixões que irá provocar no espectador a simpatia. É preciso o espectador se identificar com as paixões que serão excitadas durante a execução da obra.

Hume mostra-se um apaixonado pelas obras de Shakespeare. Encontra em *Otelo* o grande exemplo para este “circuito das paixões”. Otelo ama a sua esposa Desdêmona, porém o seu sub-oficial Iago trama um plano para que este amor de Otelo se transforme em ódio gerado pelo ciúme excessivo. A paixão dominante em Otelo era o amor por Desdêmona, mas esta paixão se torna subordinada pelo advento da paixão do ódio gerado pelo ciúme. A paixão do ódio torna-se a dominante até culminar no assassinato de Desdêmona por parte de Otelo e em seu suicídio após ter descoberto que tudo não passara de um plano de seu sub-oficial.

A intensidade da paixão produzida pela tragédia no espectador tem que dar margem para ser desativada por outra paixão. É o “circuito” que gera o prazer no

---

<sup>53</sup> Hume, David. *Ensaio Morais, Políticos e Literários*. Trad. de Luciano Trigo, p.390.

espectador , sem este “circuito” a peça perde em beleza e torna-se tediosa. Novamente Hume recorrerá ao teatro inglês para mostrar como ocorre este fenômeno do tédio. Na peça de Nicholas Rowe intitulada *Madastra Ambiciosa*, Hume relata que há um excesso em ações sangrentas fazendo assim uma impossibilidade para a movimentação do circuito das paixões. Não há uma dosagem. Um exemplo de cena nesta peça é quando um homem, movido pelo desespero, corre em direção de uma coluna, bate com a cabeça e começa a jorrar sangue. Cenas como essa são constantes em *Madastra Ambiciosa*.

O mero sofrimento da virtude agonizante sob a tirania e a opressão triunfantes do vício constitui um espetáculo desagradável e por isso é cuidadosamente evitado por todos os mestres do palco. Para que o público saia inteiramente contente e satisfeito, é necessário que a virtude se transforme num desespero nobre e corajoso ou que o vício receba o castigo que lhe cabe.<sup>54</sup>

#### 4 O GOSTO

Hume atua como um “Newton” na filosofia, ou seja, trazendo o método experimental para o seu campo de estudo. Assim, qualquer teoria será elaborada através da observação da experiência sensível. Em *Da escrita de ensaios*, texto presente nos *Ensaios Estéticos*, ele retrata a presença de dois mundos. Há um mundo dos eruditos e um mundo dos sociáveis. No mundo dos eruditos há uma preocupação com os estudos filosóficos. Há um amor ao rigor. É um mundo em que seus membros vivem presos aos livros e às bibliotecas. O conhecimento fica restrito aos seus membros. Neste mundo há um isolamento que faz com que o erudito se distancie da humanidade, buscando assim investigações que não possuem referência na experiência sensível. São

---

<sup>54</sup> Idem. *Ensaios Morais, Políticos e Literários*. Trad. de Luciano Trigo, p.365.

investigações que estão preocupadas em satisfazer o sentimento de curiosidade. No mundo dos sociáveis, a companhia e a conversação serão primordiais. Há uma troca de informações e prazeres entre seus membros. Porém, neste mundo não há um amor pela investigação. Segundo Hume, a filosofia não deve se estabelecer em nenhum desses mundos e sim tentar uni-los. Amar a investigação, mas ter como referência a companhia e a conversação. Devemos levar o mundo dos eruditos para o mundo dos sociáveis. Devemos socializar a filosofia. Hume chamará de *cabeças vazias* e *corações frios* os seguidores que se fixam nesses extremos.

E, de fato, o que se poderia esperar de homens que nunca consultaram a experiência em qualquer de seus raciocínios ou que sequer procuraram ter esta experiência no único lugar onde ela pode ser encontrada, isto é, na vida comum e também na conversação?<sup>55</sup>

No ensaio de número XXIII, presente nos *Ensaio Estéticos*, intitulado *Do Padrão do gosto*, Hume elabora sua investigação acerca dos juízos estéticos, que talvez seria um início para a confecção final do *Tratado*, uma vez que ele mesmo afirmara que além dos livros I (*Do Entendimento*), livro II (*Da Paixão*) e livro III (*Da Mora*) ele pretendia finalizar com os livro IV (*Da Política*) e o livro V (*Da crítica*). Estes dois últimos apareceram embrionariamente em ensaios.

É possível um padrão de gosto? O gosto se discute? Como a produção do gosto funciona? Com base na experiência e na tentativa de instaurar o mundo dos eruditos no mundo dos sociáveis, Hume inicia o *Padrão do gosto* detectando um fato da experiência sensível. O fenômeno detectado é o da diversidade de gostos.

A extrema variedade de gostos e de opiniões que existe no mundo é demasiado evidente para deixar de ser notada pela observação de todos. Mesmo aqueles homens de conhecimentos parcos são capazes de observar as diferenças de gosto dentro do estreito círculo de suas relações, inclusive entre pessoas que foram educadas sob o mesmo governo e nas quais foram inculcados os mesmo preconceitos, desde cedo. Mas são aqueles indivíduos capazes de uma visão ampla e que conhecem nações distantes e épocas remotas os que se

<sup>55</sup> Idem. *Ensaio Morais, Políticos e Literários*. Trad. de Luciano Trigo, p.747.

surpreendem ainda mais com essa grande incoerência e contradição.<sup>56</sup>

Além de haver esta diversidade / divergência de gostos, há também uma espécie de autoridade para cada gosto. Todo gosto é tido para o sujeito da experiência como o mais qualificado independente do mérito ou não.

Temos propensão a chamar de bárbaro tudo o que se afasta de nosso gosto e de nossas concepções, mas prontamente notamos que este epíteto ou censura também pode ser aplicado a nós. E mesmo o homem mais arrogante e convicto acaba por se sentir abalado ao observar em toda parte uma segurança idêntica, passando a ter escrúpulos, em meio a tal contrariedade de sentimentos, em relação a pronunciar-se positivamente sobre si mesmo<sup>57</sup>

Entretanto, muitas das vezes essa divergência é mais aparente do que real. A crítica analisa o caso particular, a divergência surge entre casos particulares. A ciência e opinião analisam os casos gerais. A divergência surge dos casos gerais. Entretanto, na *Investigação acerca do Entendimento Humano*, ele nos alerta sobre esta questão. É preciso antes de iniciar um problema filosófico, detectarmos de qual impressão deriva. Caso não encontremos nenhuma impressão correspondente estaremos caindo em falsos problemas e portanto discussões insolúveis.

Portanto, sempre que alimentarmos alguma suspeita de que um termo filosófico esteja sendo empregado sem nenhum significado ou idéia associada, precisamos apenas indagar: de que impressão deriva esta suposta idéia? E se for impossível atribuir-lhe qualquer impressão, isso servirá para confirmar nossa suspeita. Ao expor as idéias a uma luz tão clara podemos alimentar uma razoável esperança de eliminar todas as controvérsias que podem surgir acerca de sua natureza e realidade.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Ibidem, p. 367.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 368.

<sup>58</sup> Hume, David. *Uma Investigação sobre o Entendimento Humano*. Trad. de José Oscar de Almeida Marques, p. 29.

Para Hume é natural que se procure um padrão de gosto, uma regra capaz de conciliar as diversas opiniões dos homens, um consenso estabelecido que faça com que uma opinião seja aprovada e outra condenada.

Ao investigar o senso comum, Hume detecta que este assume a posição de que gosto não se discute, tendo como conseqüência a não possibilidade de sua padronização. O senso comum diferencia o julgamento do sentimento. O sentimento estará sempre certo, cada um terá o seu. É subjetivo. Entretanto, o julgamento é objetivo. O conhecimento do seu objeto, que está na experiência sensível, é de conhecimento de todos. Para o senso comum o gosto é apenas sentimento, não podendo assim ser julgado.

Entre mil e uma opiniões que indivíduos diferentes podem ter sobre o mesmo assunto, existe uma e somente uma que é justa e verdadeira; e a única dificuldade é encontrá-la e confirmá-la. Por sua vez, os mil e um sentimentos diferentes despertados pelo mesmo objeto são todos certos, porque nenhum sentimento representa o que realmente está no objeto.<sup>59</sup>

O gosto sendo algo subjetivo, cada indivíduo teria o seu. Em se tratando de sentimento, não cabe à razão julgadora interferir. Este posicionamento do senso comum transfere a beleza dos objetos para o sujeito. O espírito não seria afetado pela beleza. Desse modo, não seria possível uma universalidade da beleza.

A beleza não é uma qualidade das próprias coisas; ela existe apenas no espírito que as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente. É possível mesmo que um indivíduo encontre deformidade onde outro só vê beleza, e cada um deve ceder a seu próprio sentimento, sem ter a pretensão de controlar o dos outros. Tentar estabelecer uma beleza real ou uma deformidade real é uma investigação tão infrutífera quanto tentar determinar uma doçura real ou um amargor real.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Hume, David. *Ensaio Morais, Políticos e Literários*. Trad. de Luciano Trigo, p. 372.

<sup>60</sup> *Ibidem*. p. 372.

Entretanto, para Hume também há no senso comum um critério comparativo, uma espécie de bom senso de concordar com a diferença de grau que há em certos objetos.

Qualquer um que afirmasse a igualdade de gênio e elegância de Ogilby e Milton, ou de Bunyan e Addison, não seria considerado menos extravagante que se afirmasse que um monte feito por uma toupera é mais alto que o rochedo de Tenerife ou que um charco é maior que o oceano.<sup>61</sup>

Essa diferença de grau se dará pelo esforço produzido na obra. O resultado deste esforço serão pequenos detalhes. Mesmo o senso comum aderindo a um relativismo do gosto, ele admite que em certos objetos, há ou não beleza. Podemos até não gostar de uma certa obra de arte, porém se houver beleza na mesma, iremos admitir e concordar.

Hume começa a esboçar o seu fundamento teórico do que o movimento estético inglês do século XVIII chamará de Crítica. Para ele o fundamento será a experiência. Em seu empirismo estético, o problema colocado será o da exterioridade, não cabendo assim espaço para um inatismo da idéia beleza tal como se apresenta o racionalismo estético cartesiano.

É claro que nenhuma regra de composição é estabelecida por um raciocínio *a priori*, nem pode ser confundida com uma conclusão abstrata do entendimento, através da comparação daquelas tendências e relações de idéias que são eternas e imutáveis. O seu fundamento é o mesmo que o de todas as ciências práticas, isto é, a experiência. E elas não passam de observações gerais, relativas ao que universalmente se verificou agradar em todos os países e em todas as épocas.<sup>62</sup>

Além da experiência, o tempo será um critério de julgamento para a beleza ou deformidade de uma obra. O tempo será o senhor da razão, assim como pensava Shakespeare.

---

<sup>61</sup> Ibidem. p. 372-373.

<sup>62</sup> Ibidem. p. 373.

O mesmo Homero que encantava Atenas e Roma dois mil anos atrás ainda é admirado em Paris e Londres. Todas as diferenças de clima, governo, religião e linguagem não foram capazes de obscurecer a sua glória. A autoridade e o preconceito podem dar prestígio temporário a um mau poeta ou orador; mas a sua reputação nunca será duradoura nem geral. Quando as suas obras forem examinadas pela posteridade ou por estrangeiros, seu encanto será dissipado, e suas deficiências aparecerão com suas cores verdadeiras. Ao contrário, no caso de um verdadeiro gênio, quanto mais tempo durarem as suas obras, maior será o seu reconhecimento, e mais sincera a admiração que ele desperta.<sup>63</sup>

Não deixa de vir a propósito observar nesta ocasião que a influência das regras gerais sobre as paixões contribui grandemente para facilitar os efeitos de todos os princípios ou mecanismos internos. Pois se uma pessoa plenamente crescida e com a mesma natureza que nos fosse de repente transportada para o nosso mundo, ficaria extremamente perplexa com todos os objetos, sem poder determinar prontamente qual o grau do amor ou ódio, de orgulho ou humildade, ou de qualquer outra paixão, cada um deles deveria suscitar. Muitas vezes as paixões são alteradas por princípios insignificantes, e estes nem sempre atuam com perfeita regularidade, sobretudo da primeira vez. Mas à medida que o costume ou prática vai trazendo à luz todos esses princípios, estabelecendo o justo valor de todas as coisas, isto não pode deixar de contribuir para a fácil produção das paixões, orientando-nos, por meio de regras gerais estabelecidas, quanto às proporções que devemos manter ao preferirmos um objeto a outro.

Eliminar a atuação da imaginação, reduzindo qualquer expressão a uma verdade e a uma exatidão absolutas, seria inteiramente contrário às leis da crítica. Pois o resultado seria a produção do tipo de obra que a experiência universal mostrou ser o mais insípido e desagradável. Contudo, embora a poesia nunca possa ser submetida à verdade exata, ainda assim ela deve ser limitada pelas regras da arte, descobertas pelo autor através de seu gênio ou da observação.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Ibidem. p. 376

<sup>64</sup> Ibidem. p. 374.

Em seu ensaio de número XXII, intitulado *Da Tragédia*, Hume nos alerta para mais uma do que ele chama de regra geral. É a necessidade do *novo*, para suscitar, no Espírito que contempla a obra, a paixão da curiosidade. Chama-nos atenção o que é *novo*, conseqüentemente irá produzir uma sensação de prazer.

Tudo o que é novo desperta o espírito naturalmente, atraindo a sua atenção, e os movimentos que provoca são sempre transformados numa paixão já pertencente ao objeto, vindo apenas acrescentar-lhe sua força. Não importa se um acontecimento produz alegria ou tristeza, orgulho ou vergonha; inevitavelmente ele provocará uma afeição intensa, sempre que for o novo e incomum. E embora a novidade seja agradável em si mesma, ela torna mais intensas tanto as paixões dolorosas quanto as agradáveis.<sup>65</sup>

Mas, embora todas as regras gerais da arte estejam fundadas na experiência e na observação dos sentimentos comuns da natureza humana, não decorre daí que os homens sentem sempre da mesma maneira e em conformidade com essas regras.

As emoções mais sutis do espírito são de natureza extremamente delicada e frágil, necessitando do concurso de um grande número de circunstâncias favoráveis para que funcionem de uma maneira fácil e exata, segundo seus princípios gerais e estabelecidos. O menor dano exterior causado a essas pequenas molas, a menor perturbação interna, é suficiente para desordenar seu movimento, comprometendo a operação do mecanismo inteiro. Se quisermos realizar um procedimento dessa natureza e avaliar a força de qualquer beleza ou deformidade, precisamos escolher cuidadosamente o momento e o local adequados, proporcionando à nossa fantasia a situação e a disposição certas. A serenidade perfeita do espírito, a concentração do pensamento, a atenção devida ao objeto: se qualquer dessas circunstâncias faltar, nosso experimento será enganoso, e seremos incapazes de avaliar a beleza católica e universal.<sup>66</sup>

A relação estabelecida pela natureza entre a forma e o sentimento será no mínimo mais obscura, tornando-se necessário um grande discernimento para a sua identificação e análise.

---

<sup>65</sup> Ibidem. p. 361.

<sup>66</sup> Ibidem. p. 375.

São muitas e freqüentes o que Hume chama de deficiências dos órgãos internos que anulam ou atenuam a influência daqueles princípios gerais de que dependem o nosso sentimento da beleza ou da deformidade. Embora alguns objetos sejam naturalmente destinados a produzir prazer, devido à estrutura do espírito, não é de esperar que em todos os indivíduos o prazer seja sentido da mesma maneira. Podem ocorrer certos incidentes e situações que ou lançam uma luz sobre os objetos ou impedem que a luz verdadeira leve à imaginação o sentimento e a percepção adequados.

Existem certas formas ou qualidades que, devido à estrutura original da constituição interna do espírito, estão destinadas a agradar, e outras a desagradar. Se elas deixam de ter efeito em algum caso particular, isto se deve a uma deficiência ou imperfeição evidente do órgão. Um homem com febre não pode esperar que seu paladar diferencie os sabores, e outro com icterícia não pode enunciar um veredicto a respeito das cores. Para todas as criaturas existem um estado saudável e um estado doente, e só do primeiro se pode esperar receber um padrão verdadeiro do gosto e do sentimento. Se no estado saudável do órgão observamos uma uniformidade completa ou considerável nas opiniões e sentimentos dos homens, podemos deduzir daí uma idéia da beleza perfeita.<sup>67</sup>

Uma outra característica que, necessariamente, tem que estar presente no mecanismo de funcionamento do gosto é a delicadeza. Hume, assim como menciona constantemente em sua autobiografia, era amante da literatura. Para dar clareza em seu pensamento acerca do que vem a ser esta delicadeza, ele recorre a Cervantes no clássico *Dom Quixote*. Sancho, conversando com um escudeiro, afirma ser um grande conhecedor de vinhos. Conhecimento este que foi herdado de sua família. Sancho relata um episódio em que dois parentes seus foram convocados para dar opinião sobre um barril de vinho. Um deles prova o vinho e avalia que seria bom, se não fosse um ligeiro gosto de couro. O outro também prova e também avalia que seria bom, se não fosse dessa um ligeiro gosto de ferro. Os dois foram ridicularizados pelo juízo que emitiram. Entretanto, o barril foi esvaziado e encontraram em seu fundo uma chave e uma correia de couro.

Quando os órgãos são tão refinados, que não deixam passar nada e são suficientemente apurados para não deixar passar nenhum ingrediente de uma composição, dizemos que existe uma delicadeza de gosto, e esta expressão pode ser empregada tanto no sentido literal quanto no metafórico. Estabelecer as regras gerais e padrões reconhecidos da composição é como encontrar a chave com correia de couro que explica o veredicto dos parentes de Sancho, confundindo os pretensos juízes que os haviam censurado. Mesmo que o barril nunca fosse esvaziado, a delicadeza do gosto dos dois seria a mesma e o gosto dos seus juízes seria igualmente embotado.

A capacidade de perceber de maneira exata os objetos mais minúsculos, sem deixar que nada escape à atenção e à observação, é reconhecida como sinal de perfeição dos sentidos e faculdades.

A delicadeza de gosto do espírito pela beleza será sempre uma qualidade desejável, porque ela é a fonte de todos os prazeres mais refinados e puros a que está sujeita a natureza humana.

Em seu ensaio intitulado *Da delicadeza do gosto e da paixão*, Hume esboça a imagem do juízo estético como um relógio, imagem esta que aparecera na obra *Conversações sobre a pluralidade dos mundos* do francês Fontenelle .

O julgamento deve ser comparado a um relógio de parede ou pulso, no qual a máquina mais simples basta para dizer as horas; porém só as mais refinadas podem indicar os minutos e os segundos, e distinguir as menores diferenças de tempo. Alguém que tenha digerido bem o seu conhecimento, tanto dos livros quanto dos homens, só encontra alegria verdadeira na companhia de poucas e selecionadas pessoas. Ele sente muito intensamente como o resto da humanidade é indiferente às noções que lhe são importantes.<sup>68</sup>

Neste mesmo ensaio, Hume esboça uma teoria da felicidade. Esta felicidade será adquirida pela delicadeza de gosto. Segundo Hume, assim como

---

<sup>67</sup> Ibidem. p. 376-377.

<sup>68</sup> Hume, David. *Ensaíes Morais, Políticos e Literários*. In: *Berkeley, Hume*. Coleção Os Pensadores. Trad. João Paulo Gomes Monteiro e Armando Mora D'Oliveira, p. 100.

há uma delicadeza de gosto, também há uma delicadeza de paixão. Entretanto, a sensibilidade gerada pela delicadeza de paixão nos traz, muitas vezes, o sofrimento. Quem possui delicadeza de paixão está mais apto a sentir o desprazer causado pela tristeza. A delicadeza de gosto deve ser desejada, enquanto que a delicadeza de paixão não. Hume não afirma que com a delicadeza de gosto iremos anular o desprazer. Entretanto, a paixão de desprazer gerada por uma delicadeza de gosto será um desprazer ficcional. Quando dizemos ficcional, dizemos que são desprazeres provocados durante a contemplação artística, entretanto após a contemplação temos o prazer, pois somos tomados por uma espécie de alívio por se tratar de uma obra de arte e não da realidade.<sup>69</sup> É bom para o espírito sentir o desprazer provocado pela delicadeza de gosto. Hume atribui a delicadeza de gosto uma característica curativa. Ela irá curar o espírito da delicadeza de paixão. Mas irá curar o espírito das paixões que nos trazem desprazer. No capítulo anterior, mostramos que Hume classifica as impressões de reflexão em calmas e violentas. A delicadeza de gosto irá nos gerar o prazer. Este prazer é provocado pela impressão de reflexão calma que é a beleza. A beleza irá gerar a alegria que por sua vez irá gerar o amor. O amor é uma impressão de reflexão violenta indireta. É uma paixão, mas uma paixão que nos traz o prazer. Da arte teremos sempre o prazer no final do circuito das paixões. Teremos a anulação da tristeza e de qualquer desprazer. Assim, o sentimento de felicidade torna-se dominante em nosso espírito.

Embora exista, em relação a essa delicadeza, uma enorme diferença natural entre um indivíduo e outro, nada contribui mais para aumentar e aprimorar esse talento que a prática de uma arte e a análise e a contemplação constante de um determinado tipo de beleza. É preciso o contato direto com a obra de arte para que as paixões possam ser estimuladas. A exterioridade irá afetar o espírito. Porém para que os princípios da natureza humana possam produzir a idéia de beleza, é necessário que as impressões de sensação possam entrar pela via dos sentidos, pela via dos órgãos “sadios” dos sentidos.

---

<sup>69</sup> Estudamos esta questão no capítulo anterior ao tratarmos de tragédia.

É preciso freqüentar as obras de arte. Hume nos traz uma filosofia da experimentação. É o projeto de ser um Newton na filosofia da arte.

Tão importante é a prática para o discernimento da beleza que, para sermos capazes de julgar qualquer obra importante, é necessário examinarmos mais de uma vez cada produção individual, estudando os seus diversos aspectos com a máxima atenção e deliberação. A primeira visão de qualquer obra vem sempre acompanhada de uma palpitação ou confusão do pensamento, que interfere no sentimento autêntico da beleza. Não se distingue bem a relação entre as partes, nem se identificam os verdadeiros caracteres do estilo; e os diversos defeitos e imperfeições parecem envolvidos numa espécie de névoa confusa, apresentando-se de uma maneira indistinta á imaginação.<sup>70</sup>

Em seu ensaio *Do refinamento nas artes*, Hume relata a necessidade do governo incentivar o exercício dessa prática. A importância se dá em relação a possibilidade de anular nas pessoas as paixões que nos incentive à violência. Segundo Hume, pelo poder que a beleza tem de anular as paixões desagradáveis, poderíamos viver numa sociedade mais calma.

Entretanto, para Hume, é impossível levar adiante a prática da contemplação de qualquer tipo de beleza sem se ser forçado constantemente a estabelecer comparações entre os diversos tipos ou graus de excelência, calculando a proporção existente entre eles.

Quem nunca teve a oportunidade de comparar os diversos tipos de beleza certamente se encontra inteiramente incapacitado para emitir um julgamento sobre qualquer objeto que se lhe apresente. Somente através da comparação podemos determinar os epítetos da aprovação ou da censura, aprendendo a decidir sobre o devido grau de cada um.<sup>71</sup>

Os juízos estéticos também devem possuir a neutralidade. A análise de um crítico deve ser em relação à obra somente. O autor da obra é irrelevante para Hume. A obra, no empirismo de Hume, ganha “vida” e voz perante seu criador. Hume utilizará o termo preconceito para um juízo estético que analise elementos

<sup>70</sup> Hume, David. *Ensaaios Morais, Políticos e Literários*. Trad. de Luciano Trigo, p.382.

<sup>71</sup> Ibidem. p. 382.

exteriores à obra de arte. O crítico deve possuir uma espécie de bom senso para se distanciar dos preconceitos artísticos.

Quando qualquer obra é apresentada ao público, mesmo que eu sinta amizade ou inimizade pelo autor, convém que eu me distancie dessa situação e, considerando-me a mim mesmo um indivíduo qualquer, fazer o possível para esquecer o que me particulariza e torna as minhas circunstâncias peculiares. Alguém que esteja influenciado por preconceitos não preenche esses requisitos, já que persevera teimosamente na sua posição natural, e é incapaz de colocar-se naquele ponto de vista pressuposto pela obra.<sup>72</sup>

Assim, embora os princípios do gosto sejam universais e, se não inteiramente, aproximadamente os mesmos em todos os homens, ainda assim poucos são capazes de julgar qualquer obra de arte ou de impor o seu próprio sentimento como padrão de beleza. Raramente os órgãos da sensação interna são suficientemente perfeitos para permitir a ação plena dos princípios gerais, produzindo um sentimento correspondente a estes princípios. Ou eles possuem alguma deficiência ou são viciados por alguma perturbação, e conseqüentemente provocam um sentimento que deve ser considerado equivocado. Quando um crítico não possui delicadeza, julga sem qualquer critério, sendo influenciado apenas pelas características mais grosseiras e palpáveis do objetos, as pinceladas mais finas passam despercebidas e são despercebidas e são desprezadas. O seu veredicto, quando não é ajudado pela prática, vem acompanhado de confusão e hesitação. Por não efetuar qualquer comparação, as belezas mais frívolas, que antes mereceriam ser julgadas defeitos, se tornam objetos de sua admiração. Por se deixarem dominar por preconceitos, todos os seus sentimentos naturais são pervertidos. Por lhe faltar o bom senso, ele é incapaz de discernir as belezas do discernimento e do raciocínio, que são as mais elevadas se excelentes. A maioria dos homens sofre de uma ou outra dessas imperfeições, e por isso um verdadeiro juiz das belas-artes, mesmo nas épocas mais cultas, é um personagem tão raro. Somente o bom senso, ligado à delicadeza do sentimento, aprimorado pela prática,

---

<sup>72</sup> Ibidem. p. 384.

aperfeiçoado pela comparação e livre de qualquer preconceito, pode conferir aos críticos aquela valiosa personalidade; e o veredicto conjunto daqueles que a possuem, onde quer que se encontrem, constitui o verdadeiro padrão de gosto.

## 5 CONCLUSÃO

Em sua obra intitulada *Diálogos*, Deleuze nos relata o porquê de escrever sobre Hume. Nesta *delicadeza de gosto*, façamos das suas palavras, as nossas. “Por que escrever, por que ter escrito sobre o empirismo, e sobre Hume em particular? É que o empirismo é como o romance inglês. Trata-se de fazer filosofia como romancista, ser romancista em filosofia.”<sup>73</sup> A aventura que fizemos em seu universo conceitual nos fez compreender que o espírito necessita de ser apaixonar, de produzir paixões. O espírito será o palco de um circuito passional, através do qual teremos paixões, que dependendo das relações, podem de subordinadas se tornarem dominantes. Para Hume, a arte será uma máquina incessante de produção de paixões. Mas para que isso venha a ocorrer é necessário também a contemplação da beleza, é necessário o espírito ser afetado pela beleza. A beleza é a nossa “porta de entrada” para as paixões. O nosso trabalho foi uma tentativa de retirar Hume das “armadilhas” e da “camisa de força” da História da Filosofia. Deslocamos um Hume “teórico”, para um Hume “prático”, deslocamos um Hume “homem do conhecimento”, para um pensador da Filosofia da Arte, deslocamos o Hume apenas “despertador do sono dogmático de Kant” para um despertador do sono dogmático da História da Estética.

---

<sup>73</sup> Deleuze, Gilles e Parnet, C. *Diálogos*. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro, p. 68.

Seu empirismo é, antecipadamente, uma espécie de universo de ficção científica. Como na ficção científica, tem-se a impressão de um mundo fictício, estranho, estrangeiro, visto por outras criaturas; mas também o pressentimento de que esse mundo já é o nosso e essas outras criaturas, nós próprios. Paralelamente, opera-se uma conversão das ciências ou da teoria: a teoria torna-se *inquérito*.<sup>74</sup>

A razão se transforma em apenas uma “serva” do sentimento, da imaginação e das sensações. A filosofia estética de Hume é um elogio ao sentimento. Sentir para ele é se apaixonar, é o espírito afetado pelas paixões.

Podemos observar que a distinção entre sentir e pensar percorre todas as percepções do espírito. Um homem tomado de um acesso de fúria é afetado de maneira muito diferente de um outro que apenas pensa nessa emoção. Se você me diz que uma certa pessoa está enamorada, eu entendo facilmente o que você quer dizer e formo uma idéia adequada da situação dessa pessoa, mas jamais confundiria essa idéia com os tumultos e agitações reais da paixão.<sup>75</sup>

Tudo se passa no “fora”, na exterioridade das relações, relações estas que são os princípios de associação e os princípios de impressão. Os primeiros são a relação de semelhança, de contigüidade no tempo e no espaço e a relação de causalidade. Enquanto que os princípios de impressão são encadeamentos de impressões semelhantes. De impressões que geram o prazer serão produzidas outras impressões que geram o prazer e assim sucessivamente. A cada seqüência aumenta o desejo ou no caso a aversão se for um encadeamento das impressões que geram o desprazer. As relações se passam na imaginação. Será ela que irá conduzir todo o processo de ultrapassagem das relações. O espírito sem os princípios seria apenas fantasia. Os princípios são necessários para fazerem brotar as paixões.

---

<sup>74</sup> Deleuze, Gilles. *Hume*. in: *História da filosofia, idéias, Doutrinas*. Trad. de Guido de Almeida, p. 59.

<sup>75</sup> Hume, David. *Investigação sobre o Entendimento Humano*. In: Berkeley, Hume. Coleção “Os Pensadores”. Trad. de Leonel Vallandro, p. 23-24.

Todas as nossas percepções são impressões ou idéias. As primeiras percepções são chamadas impressões de sensação. Elas chegam no espírito com força e violência. São copiadas pela memória. Essa cópia é chamada de idéia e produz em meu espírito a sensação de prazer ou desprazer. Quando tivermos uma segunda impressão de sensação, que por sua vez irá se converter em idéia, e esta segunda impressão possuir alguma relação com aquela primeira sensação de prazer ou desprazer, teremos uma produção de desejo ou aversão, que por sua vez já são impressões de reflexão, que também serão transformadas em idéia, e armazenadas na memória para esperarem ser acionadas novamente por outras sensações.

Como o espírito sentirá o prazer ou desprazer ? Através da simpatia. A simpatia é a comunicabilidade das paixões. A beleza é uma impressão de reflexão calma. Será o primeiro momento do “circuito das paixões”. Um grande artista será aquele conseguirá comunicar a idéia de beleza. É necessário produzir efeitos e esses efeitos é a comunicação da idéia de beleza. Hume chama de gosto o mecanismo de produção da beleza ou da deformidade.

Entretanto para que esse gosto seja afetado pela simpatia e para que seu funcionamento seja satisfatório, é necessário o espírito esteja com a saúde dos órgãos, a delicadeza de gosto, a prática, a comparação, a eliminação do preconceito e o bom senso.

Sendo um empirismo estético, a “porta de entrada” para as sensações artísticas serão os órgãos. É preciso o bom funcionamento desta “porta de entrada”. Será com a prática, o contato direto com as obras de arte que o gosto irá se tornar delicado, sutil e assim conseguirá detectar os pequenos detalhes das mesmas. Conseqüentemente terá “instrumentos” para comparar uma obra com a outra e selecionar as mais belas. Mas um juízo estético tem que estar livre do que Hume chama de preconceito. A análise deve somente ser na obra e não em elementos exteriores à obra. A obra ganha vida e “fala por si”. O criador se afasta da sua criatura e a deixa tomar um destino que poderá provocar ou não um afeto, gerando a beleza ou a deformidade nos espíritos que a contemplarem.

Hume faz uma estética dos efeitos. Apenas efeitos. A estética como filosofia primeira. O espírito, em sua essência imaginativo, como um grande criador de ficções e artifícios. Hume nos traz uma filosofia em que a meta é criar.

Em um de seus ensaios mais lindos, ensaio este intitulado *O Epicurista*, Hume faz uma declaração de amor às obras de arte.

A melodia de sua voz encanta os meus ouvidos com a música mais suave, mais graciosa convidando-me a partilhar os deliciosos frutos que me oferece, com um sorriso que enche de glória o céu e a terra. Os cupidos brincalhões que o acompanham me refrescam, abanando suas asas perfumadas, ou derramam sobre a minha cabeça seus óleos mais fragrantados ou me oferecem em taças de ouro o seu néctar resplandecente.<sup>76</sup>

Contra o racionalismo estético herdado de Aristóteles e fortalecido pelo cartesianismo, Hume surge no século XVIII para dar voz aos delírios da imaginação. Delírios estes que podem tirar a humanidade de uma contemplação das paixões que nos trazem o desprazer e conseqüentemente amenizar o estado de violência. A filosofia de Hume é um manifesto para a contemplação e a prática da impressão de reflexão calma, a beleza.

---

<sup>76</sup> Idem. *Ensaio Morais, Políticos e Literários*. Trad. de Luciano Trigo, p.259.

## REFERÊNCIAS

ADDISON, J. *Filosofia Del Arte: Los Praceres de la imaginación*. Trad. A. Alvarez Villar. Madrid: Morata, 1968.

BAUMGARTEN, A.G. *Estética – A lógica da arte e do poema*. Tradução de Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BAYER, Raymond. *História da Estética*. Tradução de José Saramago. Lisboa: Estampa, 1995.

BOSANQUET, B. *History of aesthetic*. Londres : George Allen, 1934.

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

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus: Universidade de Campinas, 1993.

CARROLL, Noel. *Hume's Standard of Taste*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 43, p. 181–194, 1984.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia do iluminismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2001.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, F. *O que é filosofia ?* Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

\_\_\_\_\_; Hume. In: *História da filosofia, idéias, Doutrinas*. Tradução de Guido de Almeida. Vol. 4, *O iluminismo*, François Châtelet (Org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1974. p. 59-70.

\_\_\_\_\_; CRESSON, A. *David Hume, as vie, son oeuvre, avec un exposé de as philosophie*. Paris: P.U.F., 1952.

DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. *No tear de Palas. Imaginação e gênio no século XVIII: uma introdução*. Campinas, SP: Papirus: Universidade Estadual de Campinas, 1992.

GRACYK, Theodore. Rethinking Hume's Standard of Taste. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n.52, p.168 –182, 1984.

HUME, David. *Ensaio Morais, Políticos e Literários*. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ensaio Morais, Políticos e Literários*. In: *Berkeley, Hume*. Tradução de João Paulo Gomes Monteiro e Armando Mora D'Oliveira. São Paulo; Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores)

\_\_\_\_\_. *Essays, Moral, Political and Literary*. Oxford University Press, 1963.

\_\_\_\_\_. *Tratado da Natureza Humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais*. Tradução de Déborah Danowski. São Paulo: UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

\_\_\_\_\_. *Treatise of Human Nature*. Selby – Bigge / P.H. Nidditch. Oxford: At the Clarendon Press, 1978.

\_\_\_\_\_. *Resumo de Um Tratado da Natureza Humana*. Tradução de Rachel Gutiérrez e José Sotero Caio. Porto Alegre: Paraula, 1995.

\_\_\_\_\_. *Uma Investigação sobre o Entendimento Humano*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: UNESP, 1999.

\_\_\_\_\_. *Uma Investigação sobre os Princípios da Moral*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: UNESP, 1999.

\_\_\_\_\_. *Enquiries concerning Human Understanding and concerning the Principles of Morals*. Edited by L.A. Selby – Bigge, 3a edition revised by P.H. Nidditch, Oxford: Clarendon Press, 1975.

\_\_\_\_\_. *Tratados Filosóficos II* – Dissertação sobre as Paixões e Investigação sobre os Princípios da Moral. Traduções de João Paulo Monteiro e Pedro Galvão. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. 2.ed. Rio de Janeiro : Forense Universitária , 2002.

KIVY, Peter. Hume's Standard of Taste: Breaking the Circle. *British Journal of Aesthetics*, n. 7. p. 57- 66, 1967.

\_\_\_\_\_. Hume's Neighbor's Wife: An Essay in Evolution of Hume's Aesthetics. *British Journal of Aesthetics*, n.23. p. 195-208, 1983.

KORSMEYER, Carolyn. Hume and the Foundations of Taste. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n.35, p. 201-15, 1976.

\_\_\_\_\_. Gendered Concepts and Hume's Standard of Taste. In: BRAND, P. Z. ; KORSMEYER, Carolyn (Ed.) *Feminism and Tradition in Aesthetics*. Pennsylvania State University Press. 1995.

JONES, Peter. Hume's Literary and Aesthetic Theory. In: NORTON, David Fate (Ed.). *The Cambridge Companion to Hume*. Cambridge University Press. 1993. p. 255–280.

LEVINSON, Jerrold. Hume's Standard of Taste: The Real Problem. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 60. p. 227–238, 2002.

MACMILLAN, Claude. Hume, Points of View and Aesthetic Judgments. *Journal of Value Inquiry*, n. 20. p.109 – 123, 1986.

MALHERBE, M. *La Philosophie Empiriste de David Hume*. Quatrième édition corrigée. Paris: J. Vrin, 2001.

\_\_\_\_\_. *Kant ou Hume ou La Raison et le Sensible*. Seconde Édition corrigée. Paris: J. Vrin, 1993.

MIRABENT, F. *La estética inglesa del siglo XVIII*. Barcelona: Cervantes, 1927.

MODERNO, João Ricardo Carneiro. *Estética da Contradição*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2006.

MOTHERSILL, Mary. Hume and the Paradox of Taste. In: DICKIE, George; SCLAFANI, Richard ; RONALD, Robin ( Ed.) , *Aesthetics : A Critical Anthology*. St. Martin's Press. 1989. p. 269 – 286.

\_\_\_\_\_. Hume's Standard and the Diversity of Aesthetics Taste. *British Journal of Aesthetics*, n. 7, p. 50-56, 1967.

NEILL, Alex. An Unaccountable Pleasure: Hume on Tragedy and the Passions. *Hume Studies*, n.24, p.335-354, 1998.

\_\_\_\_\_. Yanal and Others on Hume on Tragedy. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1992. n. 50. p. 151-154.

\_\_\_\_\_. Hume's Singular Phaenomenon. *British Journal of Aesthetics*, n.39, p.112-125, 1999.

OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1968.

\_\_\_\_\_. Hume's Standard and the Diversity of Aesthetics Taste. *British Journal of Aesthetics*, n. 7. p.50-56, 1967.

PERRICONE, Christopher. The Body and Hume's Standard of Taste. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 53, p. 371-378, 1995.

PLAZAOLA, Juan. *Introcção a la estética: história, teoria, textos*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1995.

QUINTON, Anthony. *Hume*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: UNESP, 1999.

ROSE, Mary Carman. The Importance of Hume in the History of Western Aesthetics. *British Journal of Aesthetics*, n. 16, p. 218-229, 1976.

SHELLEY, James. Hume's Double Standard of Taste. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 52, p. 437-445, 1994.

\_\_\_\_\_. Hume and the Nature of Taste. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. n. 56, p. 29-38, 1998.

\_\_\_\_\_. Empiricism: Hutcheson and Hume. In: GAU, Berys T; LOPES, Dominic. M.(Ed.) . *Routledge Copanon to Aesthetics*. Routledge, 2001.p. 37-49.

SHINER, Roger A. Hume and the Causal Theory of Taste. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 54, p.237-249, 1996.

SHUSTERMAN, Richard. Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant. *Philosophical Forum*, n. 20, 211-229, 1989.

- SMITH, N. K. *The Philosophy of David Hume*. London: Macmillan, 1941, new edition, 1966.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- SVERDLIK, Steven. *Hume's Key and Aesthetic Rationality*. in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1986. n. 45. p. 69-76.
- TOWNSEND, Dabney . *Hume's Aesthetic Theory: Taste and Sentiment in the history of aesthetics*. London: Routledge, 2001.
- VERGEZ, André. *David Hume*. Tradução de Maria Manuela Ramalinho Barreto. Lisboa: Edições 70, 1988.
- VOLPE, Galvano Della. *Esboço de história do gosto*. São Paulo: Mandacaru, 1989.
- WIEAND, Jeffrey. Hume's Two Standards of Taste. *Philosophical Quarterly*, n. 34, p.129-142, 1983.
- \_\_\_\_\_. Hume's Real Problem. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n.61, 395-398, 2003.
- YANAL, Robert J. Hume and Others on the Paradox of Tragedy. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 49, p. 75-76,1991.
- ZANGWILL, Nick. Hume, Taste, and Teleology. In: *The Metaphysics of Beauty*. Cornell University Press. 2001. p. 149 – 165.