

# Gostar ou avaliar: David Hume e a crítica de arte

Vítor Moura

Resumo: Este artigo pretende examinar o estatuto do crítico de arte no interior da teoria do gosto proposta por David Hume, reputada, precisamente, por ser uma teoria sentimentalista e que submete claramente a dimensão racional à ordem das paixões. Procuraremos escrutinar a relação que se poderá estabelecer entre o elemento cognitivo / intelectual e o elemento emotivo / sentimental da experiência estética. Será avaliado, em particular, o que significa afirmar de um determinado objecto que ele é belo, i.e., o que determina um juízo de gosto e o que ele nos autoriza a pensar.

Abstract: This paper examines the role of the art critic within David Hume's theory of taste. This is a theory renowned for its sentimentalism and for the way it submits the rational dimension to the order of the passions. We shall test the possible connection between the cognitive /intellectual and the emotive / sentimental elements of the aesthetic experience. We shall assess, in particular, what it means to say that a given object is beautiful, i.e., what determines a judgment of taste and what it let us to think.

Palavras chave: David Hume, estética, teoria do gosto, desinteresse, sentimentalismo estético

## 1. Introdução

A prevalência da noção de *desinteresse* na teoria da arte, desde o século XVIII, provocou um problema recorrente. Se a autêntica experiência estética só se obtém por um *desapego* contemplativo em relação à obra, então toda a abordagem técnica à mesma fica fora do registo da experiência estética porque constitui já uma certa forma de interesse. Assim, o trabalho do crítico na avaliação de um objecto de arte nunca poderia conduzir a uma fruição do objecto, como se avaliar e fruir fossem dois estados mentais mutuamente exclusivos. A mesma distinção seria retomada pelas teorias contemporâneas da

experiência estética<sup>1</sup>, herdeiras do desinteresse setecentista como condição necessária do prazer estético.

Esta questão torna-se particularmente problemática numa teoria do gosto como a de David Hume, que poderíamos classificar como *sentimentalista* na medida em que não concebe uma experiência estética que não seja sentida. O crítico de arte, para Hume, é alguém que possui uma sensibilidade superior e a capacidade para articular esse sentimento não lhe retira nada no momento de fruição da arte nem o coloca numa condição aparte, por demasiado interessada ou afastada, do leigo espectador de arte. Há uma diferença de grau mas não de natureza.

Uma consequência, que muitos consideram desastrosa (cf. Carroll, 1984), do ponto de princípio sentimental desta teoria de gosto consiste no facto de Hume não permitir antecipar a hipótese de uma arte puramente conceptual ou intelectual pois a afecção das paixões é indispensável para o seu próprio conceito de arte. Como veremos, Hume propõe razões fortes para acreditarmos que a própria classificação dos objectos como *belos* ou *feios* constitui um trabalho emocional, um daqueles casos em que seria mais evidente a submissão da razão ao domínio das paixões. Que lugar, então, para aquela arte que apela mais ao pensar que ao sentir?

Este artigo pretende examinar o estatuto do crítico de arte na teoria do gosto proposta por Hume, no sentido de escrutinar a relação que se poderá estabelecer entre o elemento cognitivo / intelectual e o elemento emotivo / sentimental da experiência estética. Será avaliado, em particular, o que significa afirmar de um determinado objecto que ele é belo, i.e., o que determina um juízo de gosto e o que ele nos autoriza a pensar. Dada a escassez de informação sobre o assunto, apesar da extraordinária fecundidade de

“Sobre o Padrão do Gosto” (seguramente um dos textos na história da filosofia que, proporcionalmente ao seu tamanho, mais literatura gerou), tentaremos, sempre que tal se justifique, traçar um paralelo entre a teoria do gosto de Hume e a sua teoria da acção, por um lado, e a sua teoria moral, por outro. As analogias que daí decorrem, embora discutíveis, são esclarecedoras.

## **2. O paradoxo estético**

Numa breve nota de rodapé do *Treatise*, Hume anunciava que “em que sentido poderemos falar de um bom ou mau gosto em matérias de moral, eloquência ou beleza, será considerado mais tarde. Por enquanto, pode observar-se que reina uma tal uniformidade nos sentimentos gerais da humanidade, que torna todas essas questões de somenos importância” (Hume, 1740: 547). Teremos de aguardar 17 anos para podermos ler a continuação deste breve e indirecto comentário às questões do belo. E não deixa de ser surpreendente que, apesar do significativo lapso de tempo, em 1757, quando o autor divulga as suas opiniões sobre a possibilidade de uma teoria do gosto estético, já não seja a “uniformidade” mas antes a “variedade” e o relativismo sobre estas matérias que parecem atrair a sua atenção: “a grande variedade de Gosto, bem como de opinião, que prevalece no mundo, é demasiado óbvia para não ter sido já verificada por todos” (Hume, 1757: 133).

Este assumir do relativismo do gosto constituir-se-ia como um dos lados do célebre paradoxo que funciona como base de sustentação para a reflexão estética de Hume. Se, por um lado, devemos contar sempre com uma variedade militante em

matérias de gosto, por outro, é com naturalidade que os espectadores aceitam a existência de uma hierarquia axiológica a organizar o universo das obras de arte, e é com a mesma militância que o público recusa as tentativas de subversão desta hierarquia: Milton será sempre melhor poeta que Ogilby, Debussy melhor compositor que Respighi. O ensaio sobre o padrão do gosto começa por se dedicar a expor as razões para o relativismo em matérias de gosto. Faz-se notar, desde logo, que o relativismo se encontra cuidadosamente escondido sob uma “miragem linguística” (Carroll, 1984: 181). Há unanimidade geral quando se trata de aplaudir conceitos gerais como a elegância ou a beleza. Mas “quando os críticos descem aos pormenores” (Hume, 1757: 134), a unanimidade desvanece-se e verificamos que cada um fala de coisas diferentes quando fala de elegância ou de beleza. A filosofia de Hume explica esta variedade, atribuindo-a ao abismo que existe entre *sentimento* e *juízo*. Os juízos, ou as “determinações do entendimento”, porque identificam e relacionam estados de coisas *externos*, podem estar certos ou errados, uma vez que possuem, necessariamente, um valor de verdade que decorre do facto de reportarem ou não, correctamente, a sua referência, seja ela um “espírito” [“wit”] ou uma “matéria real de facto”. Os sentimentos, contudo, nunca podem estar errados pelo que, se “excitados pelo mesmo objecto”, podemos ter “mil diferentes sentimentos (...) estando todos eles certos” (Hume, 1757: 136).<sup>ii</sup>

Tal como já havia sido descrito no *Treatise*, os sentimentos e as emoções, possuem o estatuto de “existências originais”, o que significa que carecem das “qualidades representativas” que os reduziriam a uma mera “cópia” de uma outra existência qualquer (cf. Hume, 1740: 415). Portanto, é inútil procurar neles uma representação de alguma coisa que “esteja realmente no objecto” (Hume: 1757: 136). Em

que consiste, então, um sentimento? O emotivismo de Hume atribui-lhe uma importância singular: o sentimento é a marca de uma “certa conformidade ou relação entre o objecto e os órgãos ou faculdades da mente”. E a isto Hume junta uma cláusula muito interessante: “se essa conformidade não existisse realmente, o sentimento nunca poderia ter existido”. O que há de real no sentimento da beleza, portanto, não é uma qualidade do objecto mas apenas uma espécie de conformidade entre uma estrutura *exterior* e uma estrutura *interior*. Não existe uma “beleza real” como também não existe uma “deformidade real” *depositadas* entre as características formais de uma obra de arte, e que pudessem, por exemplo, resolver externamente uma disputa estética: “cada indivíduo deve aquiescer no seu próprio sentimento, sem pretender regular o dos outros (*Idem*, 137). *Ergo, de gustibus non est disputandum*.

Em seguida, encara-se o outro lado do paradoxo do gosto. A assumpção tradicional do relativismo é sempre contrabalançada por uma outra “espécie de senso comum”, que insiste na constatação geral de que há algumas obras de arte que são simplesmente melhores do que outras e que os juízos comparativos que estabelecem a hierarquia das obras de arte são tão objectivos como afirmar que o oceano é maior que um lago<sup>iii</sup>. Qualquer pessoa que pretenda defender que Ogilby é um poeta tão elegante como Milton será ignorada ou acusada de ser absurda e ridícula<sup>iv</sup>. O relativismo do gosto, por um lado, e o carácter evidente da hierarquia existente entre as obras de arte, por outro, constituem-se como os dois lados de um paradoxo que desafia a “igualdade natural dos gostos” (*Idem*, 137). A nota breve do *Treatise*, que referimos no início, acaba por ser contestada logo à entrada do ensaio de 1757.

Como será então possível prosseguir na busca por um padrão do gosto, dada a aparente evidência de ambos os lados deste paradoxo? E mais especificamente, como é que é possível continuar a reconhecer que existe “um padrão decisivo e verdadeiro para o espírito, a existência real e a matéria de facto”? Começemos pela primeira parte do paradoxo - *de gustibus non est disputandum* -, olhando com mais cuidado para a caracterização que Hume faz dos sentimentos estéticos, designadamente, a *beleza* e a *deformidade*. Sustentando o princípio humeano segundo o qual a beleza e a deformidade estão, literalmente, “no olhar do observador”<sup>v</sup> e não constituem qualidades observáveis nos objectos externos, encontramos o fio principal que Hume segue ao longo da sua *Ciência do Homem*, nomeadamente, que é submetidos às nossas paixões que nós cedemos à determinação inevitável de “projectar” sobre o mundo qualidades que o mundo, de facto, não possui. É isto que sucede com as conexões causais necessárias ou, mais genericamente, com “quaisquer conexões reais entre existências distintas” (Hume: 1740: 636), ou ainda o que sucede com o modo como tendemos a avaliar as acções como *virtuosas* ou *viciosas*. Os casos da “virtude” e do “vício” são particularmente relevantes neste contexto e permitem-nos transpor para o par correlativo da *beleza* e da *deformidade* algumas das observações que Hume desenvolveu no seu tratamento das distinções morais. Os sentimentos morais e estéticos constituem “paixões secundárias directas”.<sup>vi</sup> Encontram-se ligados entre si por uma origem comum, designadamente, pelo apetite geral pelo bem e pela aversão pelo mal, “considerados como tais” (*Idem*, 417). Portanto, para o tratamento desta questão, vamos assumir que o tratamento geral dos sentimentos da virtude e do vício é, *mutatis mutandis*, transponível para as noções correlativas de apreciação (beleza) e de condenação (deformidade) em estética.

Deve ser feito um ponto prévio. Tal como no caso de noções como *necessidade* ou *virtude*<sup>vii</sup>, Hume nunca chega a explicar o que é que estamos a atribuir a uma obra de arte quando dizemos que ela é bela. Uma definição segura de “virtude” ou de “beleza” ou de “necessidade” não está simplesmente disponível porque Hume considera todos estes conceitos como simples, ou seja, como nomes de “existências originais”: são criaturas da paixão, não da razão. O autor não está interessado em expor o significado efectivo destes termos; está antes interessado naquilo que nos conduz a produzir tais termos, i.e., interessa-o aquela determinação da mente que proporciona um “deslizar fácil” entre ideias (da ideia simples do quadro à ideia do belo, por exemplo) e que é, no fundo, responsável pela “ projecção” de características sobre o mundo externo.

### **3. O papel limitado da razão**

Nos termos do *Treatise*, só podemos chegar a definições através do raciocínio demonstrativo ou mediante inferência a matérias de facto. Ora, nenhuma das vias é suficiente para produzir as definições de conceitos como virtude, beleza, necessidade ou vício, o que torna, portanto, impossível remontar às suas causas através de um processo puramente especulativo racional.

Em primeiro lugar, o raciocínio demonstrativo é ineficaz. As quatro relações que podemos demonstrar racionalmente - semelhança, contrariedade, os graus de qualidade, e as proporções em quantidade e número (cf. *Idem*, 464) – são insuficientes para explicar o que é “belo” numa estrutura formal<sup>viii</sup>. Isto deve-se, em particular, ao carácter, por definição, mutável e transgressivo da criação artística, e que é revelado justamente no

momento da avaliação estética: a crítica demonstrativa do objecto de arte é inútil uma vez que “examinar os meandros da imaginação e reduzir todas as expressões a uma verdade geométrica e à exactidão, seria totalmente contrário às leis da crítica” (Hume: 1757: 138). Obras de arte como as de Ariosto<sup>ix</sup>, por exemplo, são, em larga medida, violações de regras estabelecidas, transformando “erros” em fontes de “incontáveis prazeres inesperados ” (Idem,138), de tal modo que o cânone das “regras de composição” está sempre sob constante reapreciação. Hume sublinha a via *indemonstrável* para a beleza, acrescentando que mesmo uma consideração adequada das “regras gerais da arte” não é suficiente para aceder “à força que tem qualquer beleza ou deformidade” (Idem, 139). Mais do que um processo gerido por regras, a apreciação estética é um *estado* que resulta de condições envolventes muito específicas, que tornam possível a “conformidade entre o objecto e os órgãos da mente”. E Hume não hesita em compendiar estas condições: uma “perfeita serenidade de espírito”, um “recolhimento de pensamento” e a “devida atenção ao objecto” (Idem, 139). A boa crítica de arte deve, no limite, ajudar a atingir a união destas três condições e a arte justifica-se por ser sobre os seus objectos que mais facilmente o ser humano poderá alcançar esta reunião.

Em segundo lugar, a inferência a matérias de facto é igualmente insuficiente. A beleza, tal como a virtude ou o nexos causal necessário, também não pode consistir “numa qualquer matéria de facto, que possa ser descoberta pelo entendimento” (Hume, 1740: 177). Seria em vão que tentaríamos procurar por aquela “matéria de facto, ou existência real, a que chamamos *vício*” (Idem, 468-469) por entre os factos que constituem uma cena de crime. Se o fizéssemos, apenas depararíamos com “certas paixões, motivos, volições e pensamentos”. E isto permanece válido se substituirmos o termo “vício” por

“deformidade” e “cena de crime” por “pintura”. O vector entre o *interior* e o *exterior* tem de ser invertido uma vez que tanto o sentimento do *vício* como o da deformidade, dadas certas condições factuais, emergem “do nosso próprio peito” em conjunto com a determinação para os projectar imediatamente sobre a “existência real”. Não é, repita-se, da existência real que tem origem o sentimento da deformidade ou da beleza. Quando classificamos um objecto como belo, estamos, de facto, a ir muito para além de tudo o que pode ser razoavelmente detectado *na* obra de arte e estamos a afirmar mais do que aquilo que é justificado pela experiência. Além disso, tudo o que é verdade de uma obra de arte, ou verdade de uma cena de assassinio, é apenas uma outra “matéria de facto” em concatenação com o todo. Mas a beleza não pode fazer parte, *strictu sensu*, da *verdade* de uma obra de arte, no sentido em que seria uma propriedade do objecto que está intersubjectivamente disponível<sup>x</sup>. Daí que “mil sentimentos, excitados pelo mesmo objecto, estão todos certos” (*Idem*, 136). A proposição “x é belo” não é sequer uma *proposição*, estritamente falando, porque o seu valor de verdade irá permanecer sempre indeterminado. Além disso, um dos critérios que Hume utiliza para caracterizar as matérias de facto consiste na possibilidade da sua distinção mútua. Todas as coisas *no* objecto podem ser conhecidas através de inferência, como sendo uma *parte*, e podem ser discriminadas pelo raciocínio demonstrativo. O motivo do crime pode ser distinguido do acto de apunhalar; a composição formal do quadro pode ser distinguida da paleta do pintor ou do objecto representado. Mas não podemos conceber o acto violento que conduziu ao assassinio voluntário sem o classificar, supervenientemente, como vicioso<sup>xi</sup>, tal como não podemos separar o quadro *qua* organização formal da qualidade superveniente da beleza. Não sendo uma parte intrínseca da obra de arte, a beleza torna-

se uma característica modal da obra e, portanto, uma condição essencial da sua percepção. Aliás, o carácter superveniente destes sentimentos projectados que se tornam qualidades dos eventos, das acções ou dos objectos faz com que eles adiram mais fortemente ao estado de coisas em geral do que qualquer uma das suas características reais. Esta forte *adesividade* está, obviamente, ligada à determinação com que a mente impõe o sentimento às características observadas. O facto de não podermos pensar numa obra de arte que admiramos sem o sentimento de beleza que, por assim dizer, a envolve, é mais um argumento a explicar por que a beleza é pensada como uma projecção mental que paira sobre toda a obra, não podendo ser relacionada com nenhuma das suas partes específicas: “Olha para aquele canto, a beleza está ali!” A questão é remetida, de novo, para a inevitabilidade que determina a nossa projecção de um sentimento ou emoção sobre um estado de coisas em observação, e que é o objecto geral da investigação de Hume sobre o que é o humano.<sup>xii</sup>

Devemos distinguir entre dois usos do termo “causa” que podem surgir neste contexto. Por um lado, é evidente que é a obra de arte, enquanto arranjo formal, juntamente com as condições necessárias para uma observação adequada (serenidade de espírito, recolhimento de pensamento e a devida atenção) que *causa* o nosso sentimento de beleza, no sentido em que não teríamos esse sentimento fora desta conjuntura. Por outro lado, contudo, é de facto o despertar do sentimento que *causa* a beleza *no* objecto. Devemos ressaltar aqui que Hume provavelmente acrescentaria que acreditar que uma obra de arte é bela não implica que acreditemos, meramente, que ela possui aquele conjunto específico de características observáveis. É mais do que isso.

Existe um outro argumento importante em apoio da ideia segundo a qual afirmar “x é belo” não significa descobrir uma *verdade* acerca de x. Fazer um juízo estético – tal como estabelecer um juízo moral<sup>xiii</sup> - implica que não somos *indiferentes* ao objecto em questão. Há obras de arte às quais devotamos uma “admiração duradoura” (Hume, 1757: 139) e que se tornam constitutivas da nossa identidade cultural e moral. As “decisões da ciência” e as teorias científicas são constantemente sujeitas às “revoluções da sorte e da moda” (*Idem*, 148). Uma vez que se trata de produtos do raciocínio, sendo a verdade o critério para a sua sobrevivência, tais teorias são sempre vulneráveis à infirmação. Mas tal já não acontece com as “belezas da eloquência e da poesia” (*Ibidem*) pois a arte é muito mais perene do que a ciência: “Aristóteles e Platão, e Epicuro e Descartes, podem suceder-se uns aos outros; mas Terêncio e Virgílio mantêm um domínio universal e incontestado sobre as mentes dos homens” (*Idem*, 149). Posto que a beleza destas obras não é uma *verdade*, no sentido em que pode ser descoberta, ou não, através do raciocínio, como parte das suas “existências reais”, o efeito duradouro das obras-primas tem de ser explicado mediante o “carácter activo” (Stroud, 1977: 179) dos juízos estéticos, i.e., do facto de eles serem uma instância de uma espécie de compromisso profundo com o que está a ser contemplado ou escutado.

Tudo aquilo que não pode ser comprovado por inferência ao estado de coisas depende do empenhamento do sujeito na sua afirmação. O que ajuda a perceber o carácter militante e frequentemente aguerrido com que são defendidas as opiniões de gosto - mas também as opiniões morais ou religiosas. Porque todas estas matérias, literalmente improváveis, têm directamente a ver com o que nos faz funcionar como seres humanos, o acordo sobre elas, uma vez estabelecido, conserva-se tacitamente e reagimos

mal às tentativas de o alterar. Descobrir a beleza num objecto é, portanto, muito diferente - e, em certo sentido, muito *mais* - do que descobrir uma solução inteligível para um dado problema:

Aquilo que é honroso, o que é justo, o que é apropriado, o que é nobre, o que é generoso, acaba por tomar posse do coração e anima-nos a adoptá-lo e a mantê-lo. Aquilo que é inteligível, que é provável, que é verdadeiro, apenas procura o frio assentimento do entendimento, e gratificar uma curiosidade especulativa põe um fim às nossas pesquisas. (Hume, 1777: 172)

A apreciação estética acaba, assim, por se tornar num outro terreno para o ataque que Hume lança à falácia filosófica tradicional, segundo a qual “a eternidade, a imutabilidade, e a origem divina [da razão] têm sido demonstradas com vantagem para esta: a cegueira, a inconstância e o carácter enganador [da paixão] têm sido fortemente enfatizadas” (Hume, 1740: 413). A defesa do império das paixões repete-se na estética de Hume e na sua teoria da acção. Na secção III do Livro Segundo do *Treatise*, Hume defendia que “é a partir da perspectiva da dor ou do prazer que surge a aversão ou a propensão relativamente a qualquer objecto” (*Idem*, 414). As manifestações de deformidade ou de beleza constituem perspectivas de dor ou de prazer e provocam, conseqüentemente, emoções de aversão ou de propensão, i.e., impulsos que fazem com que tentemos “evitar ou adoptar aquilo que nos dá esse embaraço ou essa satisfação” (*ibidem*). O impulso, contudo, não pode surgir da razão porque a razão, por si só, não é capaz de causar nenhuma existência original, ou seja, uma acção ou um acto de vontade (cf. *Idem*: 414). A razão revela-se, contudo, muito útil na descoberta de certas ligações e relações entre os objectos, a partir das quais a aversão ou propensão originais podem ser transferidas do objecto original para as suas causas ou efeitos. Quando observamos uma cena de crime, a aversão perante aquela demonstração violenta de dor e de sofrimento é

transferida para o motivo do assassino ou para a arma utilizada. Quando contemplamos um quadro, a propensão em relação à pintura no seu todo pode ser transferida ao longo da discriminação das partes envolvidas, e é assim que passamos a sentir uma emoção idêntica perante a paleta do pintor, o motivo que está a ser representado, as regras de composição gráfica, ou uma pequena secção que parece resumir o todo. Proceder a esta *transfusão* de admiração é justamente a função do “bom senso”, que é uma das cinco condições propostas por Hume para identificar o verdadeiro apreciador de arte, o bom crítico: “bom senso, unido a um sentimento delicado, aperfeiçoado pela prática, melhorado pela comparação e despido de todo o preconceito” (Hume, 1757: 147).<sup>xiv</sup>

Na teoria da acção de Hume, o raciocínio estabelece os meios para levar a cabo uma acção específica mediante a descoberta das relações que envolvem as causas e os efeitos das acções. No caso da arte, o *bom senso*, ou a *razão*, é fundamental não só para combater a influência do preconceito mas também (a) para captar a “relação mútua e a correspondência das partes (...) de modo a perceber a consistência e a uniformidade do todo” (*Ibidem*) e (b) para “ajuizar até que ponto os meios empregues se encontram adaptados aos seus objectivos respectivos”. A prática no exercício deste bom senso permite ao espectador dissipar a névoa que antes “parecia pairar sobre o objecto” (*Idem*: 143) que ele antes achava ser genericamente belo ou deformado, e alcançar um “sentimento claro e distinto” porque é agora capaz de perceber a beleza e os defeitos de cada parte.

Contudo, se nos lembrarmos do argumento aduzido por Hume no *Treatise*, torna-se claro que a beleza e a deformidade, posto que são paixões, i.e., existências originais, não podem ser causadas pelos argumentos produzidos por este bom senso. Se uma paixão

original dirigida ao objecto original não existir de antemão, nenhum raciocínio será suficiente para produzir um impulso, positivo ou negativo, relativamente à obra de arte. Isto mesmo estava já anunciado no momento em que Hume introduzia a sua definição de beleza no *Treatise*: “a beleza é uma certa ordem e constituição que, seja pela *constituição primária* da nossa natureza, seja pelo *costume*, ou por *capricho*, é apropriada para dar prazer e satisfação à alma” (1740: 299). No *Treatise*, a beleza é uma forma que produz prazer e a deformidade uma forma que produz dor; uma vez que “os poderes de produzir dor e prazer formam, deste modo, a essência da beleza e da deformidade, todos os efeitos destas qualidades *têm de ser derivados da sensação*” (*Ibidem*). Ou seja, o bom senso do crítico pode muito bem detectar e descrever a ordem e constituição das partes de uma obra, mas tal nunca será suficiente para produzir as emoções de aversão e propensão que derivam da deformidade e da beleza, e que são, no limite, causadas apenas pela “sensação”. Isto explica por que motivo Hume tinha de caracterizar a experiência estética como passiva e não-intelectiva.<sup>xv</sup> Qualquer juízo de gosto é apenas um efeito de algo pré-predicativo. Portanto, o entendimento e o raciocínio surgem como pré-condições importantes para a operação do bom gosto mas não fazem, eles mesmos, parte dessa operação. O bom senso não é, assim, uma parte essencial do gosto porque – e regressando à posição defendida por Hume no *Treatise* - “não pode ser por seu intermédio que os objectos conseguem afectar-nos” (*Idem*: 414).

Nesse sentido, o papel da crítica de arte será estritamente *ortopédico*: o crítico mostra-nos o que acontece quando nos colocamos numa *posição ideal*<sup>xvi</sup> para uma contemplação adequada do objecto de arte. Mostra-nos, designadamente, que seremos capaz de atingir um veredicto objectivo, “x é belo” ou “x é disforme”, devidamente

acompanhado pela emoção respectiva de propensão ou de aversão. E em boa parte este trabalho é feito através da apresentação de obras onde esta contemplação adequada está mais facilitada, ou seja, através das obras que constituem o padrão do gosto. Daí que, em rigor, seja mais correcto dizer que o bom crítico de arte não é um árbitro do gosto mas antes um árbitro do padrão do gosto.<sup>xvii</sup> Isto, que parece uma limitação do seu estatuto não o é, de facto. Decorre apenas dos limites da razão tal como Hume a descreve. Para além de estar completamente de acordo com a evidência do paradoxo estético, que não se resolve com a infirmação de um dos seus lados: continua a ser válido que não há argumentos que unifiquem os mil sentimentos que ocorrem a partir do mesmo objecto de arte; mas é também válido que há quem nos indique obras sobre as quais essa variedade de sentimentos não se verifica.

#### **4. Um sentimentalismo crítico**

Vários comentadores<sup>xviii</sup> são de opinião que a identificação humeana das propensões e aversões com a ordem os sentimentos não se justifica. Transpondo esta crítica para o campo estético, tal significa que os juízos estéticos, tal como os juízos morais, poderiam continuar a ser “activos”<sup>xix</sup> (i.e., continuarem a manifestar um engajamento, uma propensão ou uma aversão em relação ao objecto) sem requererem a presença de uma emoção ou de um sentimento. Poderíamos, então, encarar a hipótese de prazeres estritamente intelectuais ou cognitivos<sup>xx</sup>. Estes constituiriam uma componente essencial do prazer geral que retiramos da experiência estética e, de facto, uma fonte fundamental de juízos estéticos. Quer seja através do reconhecimento de que existem

“várias espécies de descobertas que o espectador activamente persegue na sua relação com a obra de arte” (por exemplo, o jogo interpretativo de encontrar novos significados, símbolos, motivos ou temas para uma obra já familiar) ou mediante uma atenção votada ao modo como a estrutura da obra de arte manipula a experiência que temos dela, deveríamos chegar à conclusão de que “o juízo de gosto não é, por essência, um efeito causal dos estímulos artísticos sobre um espectador *passivo*” (Carroll, 1984: 186). Aparentemente, só admitindo a existência deste espectador activo, mais interessado em pensar do que em sentir, é que se explicaria por que motivo regressamos constantemente às grandes obras-primas na esperança de um contacto renovado e mais profundo. E cada regresso supõe uma experiência diferente. O espectador intelectualmente passivo de Hume não parece ter motivos para regressar a uma obra que já o impressionou antes.

Contudo, não só Hume fornece razões alternativas importantes para justificar o nosso retorno devotado às obras que admiramos como há espaço para pensar um certo grau de actividade nesta noção de um espectador dominado pela paixão. Para responder à primeira questão, regressamos à Secção V do Livro II do *Treatise*. Aí, ao discutir as vantagens do hábito e da repetição, Hume distingue claramente dois efeitos originais: com o hábito, a) instaura-se uma *facilidade* na concepção de qualquer objecto, e, em seguida, b) dá-se uma *tendência* ou *inclinação* relativamente a esse objecto. Quando contemplamos pela primeira vez um objecto completamente novo, “o sentimento que o acompanha é obscuro e confuso” (Hume, 1757: 143). A “novidade” e a “surpresa” afectam-nos por uma espécie de sobre-estimulação, “um turbilhão ou uma pressa de pensamento” (Hume, 1740: 144), que coloca o nosso espírito em forte agitação (cf. *Idem*: 423), exponenciando a aversão ou propensão que *normalmente* sentiríamos em relação

àquele objecto. E uma vez que todas as emoções que acompanham paixões tendem a converter-se, elas mesmas, em paixões, uma nova obra de arte, por exemplo, dá-nos “mais prazer ou mais dor do que o que, estritamente falando, lhe pertence naturalmente” (Hume, 1757: 423). Através da “repetição” – o termo que é usado no *Treatise* – ou da “prática” – o termo que vamos encontrar em “Sobre o padrão do gosto” – a mente humana encontra outra “infalível fonte de prazer”: uma “facilidade moderada” pela qual o “fermento dos espíritos” da novidade é transformado num “movimento ordeiro” (Hume, 1740: 423). Parece, portanto, que não precisamos da introdução de “prazeres estéticos” para poder explicar o nosso regresso recorrente às obras-primas. De facto, apenas com recurso à familiaridade é possível calibrar o nosso sentimento pelo objecto. E isso é ainda uma questão de tornar “o sentimento mais exacto e agradável” (Hume, 1757: 143) e não exclusivamente uma questão de obter satisfação cognitiva. Para além disso, dada a complexidade intrínseca de tais obras e as dificuldades que elas apresentam à “delicadeza da imaginação”, e o facto de “os esforços que a mente faz para ultrapassar o obstáculo, excitarem as paixões e vivificarem a paixão” (Hume, 1740: 421), parece claro que o esforço devido à compreensão plena da obra (mesmo que esta seja, no limite, inatingível), e que é um instrumento importante para a vivificação [“enlivenment”] da paixão, não pode, por si só, ser criador do prazer.

Se nos apoiarmos de novo, por analogia, na sua teoria da acção, verificamos que tem de existir pelo menos um desejo, não criado pela razão, para que uma acção se produza, dado que “a razão, por si só, nunca poderá motivar uma acção da vontade” (Hume: 1740: 413). De igual modo, na avaliação estética deve existir pelo menos um sentimento em relação ao objecto, e esse sentimento não pode ser criado pela razão.

Regressamos sempre às grandes obras-primas não na expectativa de uma experiência completamente diferente mas porque queremos explorar, calibrar ou focar um sentimento previamente sentido por aquele objecto. Isto não invalida que possamos vir a ter diferentes experiências intelectuais de cada vez que regressamos a uma obra: uma sinfonia difícil ou um quadro complexo podem ser abordados de muitas maneiras, prestando atenção a certas características em vez de outras, testando uma nova ligação entre as partes, observando como uma secção assume uma função de *pivot* em relação ao objectivo geral. Contudo, nós não regressaríamos à obra se não tivéssemos um sentimento precedente que pode ser intensificado.

O problema do “espectador activo” remete, por outro lado, para a questão da relação entre o gostar e o avaliar. Qual será a relação que se obtém entre aquilo que eu sinto “no meu próprio peito” e o juízo estético que pronuncio? Os críticos do sentimentalismo humeano concluem que Hume confunde o gostar e o avaliar, como se “x é belo” tivesse, afinal, um significado praticamente interjeccional, como um sintoma que sinaliza a emergência de um sentimento. Isto mesmo parece estar demonstrado pelo uso de duas noções diferentes de “gosto” no ensaio sobre o padrão do gosto: o gosto simples do leigo, que exprime aversão ou propensão relativamente a uma obra (e que se traduz na primeira vertente do paradoxo estético), e o exercício crítico do bom gosto, que culmina num veredicto que vem acompanhado de razões e argumentos<sup>xxi</sup> (e que justifica a prevalência do segundo lado do paradoxo estético).

O facto de Hume distinguir os dois “gostos” parece indiciar que, afinal, não há uma ligação necessária entre gostar de uma obra (na respectiva clave sentimental) e julgá-la como bela. Actualmente, é Noël Carroll quem mais sistematicamente tem

defendido o racionalismo na actividade da crítica de arte, sustentando, por exemplo, que “o valor para a cognição de uma obra de arte pode ser reconhecido e avaliado sem o acompanhamento de sentimentos de prazer”<sup>xxii</sup>, ou, mais genericamente, que “podemos experienciar o objecto de arte e prosseguir para a sua avaliação sem sofrermos sensações de prazer, fruição, ou afecto”<sup>xxiii</sup>. É esta posição que deve ser medida, comparando-a com o sentimentalismo de Hume, segundo o qual declarar uma obra como bela não implica que acreditemos que a obra possui um conjunto de características observáveis nem que estas são apreensíveis pela razão (ou seja, por inferência a matérias de facto).

Vamos procurar abordar este problema, analisando as várias possibilidades de pensar a relação entre sentir e julgar. No caso da moralidade, Barry Stroud<sup>xxiv</sup> distinguia quatro modos de ler a explicação que Hume dá para o papel que os sentimentos desempenham no julgamento moral: a explicação psicologista, a explicação emotivista, a combinação de ambas numa forma de psicologismo mais sofisticado e, em quarto lugar, uma versão proposta pelo próprio Barry Stroud. A reconstrução avançada por Stroud é tão convincente que tentarei transpô-la para o domínio do juízo estético.

O que dizemos quando dizemos que algo é belo? Em primeiro lugar, apresenta-se a versão psicologista, segundo a qual, sempre que caracterizo uma obra de arte como bela, estou a declarar que tenho um sentimento de aprovação em relação a ela. Assim, não estarei a referir-me a algo *no* objecto mas apenas àquilo que se passa “no meu peito”, pois o juízo não é mais do que uma declaração mentalista, uma “afirmação sobre a mente do locutor”<sup>xxv</sup>. Isto implica que o juízo estético, tal como acontece com o discurso moral, seja sempre autobiográfico. A grande vantagem desta interpretação está, é claro, no facto de ela sublinhar bem a importância das emoções e dos sentimentos nas questões estéticas

pois o juízo de gosto seria falso se tais emoções não estivessem presentes na mente<sup>xxvi</sup>, o que também implica que seríamos incapazes de alcançar um tal juízo se apenas recorrêssemos ao raciocínio. A grande desvantagem, porém, é que se trata de uma solução solipsista para a questão. Creio que a grande lição que há a tirar do exemplo dos provadores de vinho, que Hume vai buscar ao *D. Quixote* de Cervantes<sup>xxvii</sup>, está na prova de que é possível chegar a um acordo em matérias de gosto. A diferença está em que, na arte, não encontraremos nenhum porta-chaves de cabedal no fundo do tonel. Mas o padrão / cânone do gosto funciona como seu substituto e é algo que pode sempre ser invocado pelo crítico como caminho para fora de um enunciado que poderia ficar enclausurado nesse solipsismo original. Quando o crítico afirma “x é belo”, ele está a proferir algo que vai para além do mero relatório sobre a sua situação emocional actual<sup>xxviii</sup>: está, desde logo, *a estabelecer uma ligação entre x e as obras que constam do padrão do gosto*. Isso dá-nos a sensação nítida de que ele está, de facto, a atribuir uma qualidade a um objecto. E mesmo que não haja, literalmente falando, qualquer beleza *no* objecto<sup>xxix</sup>, estamos autorizados a atribuir-lhe essa qualidade apenas porque o crítico declara uma sensação quando o contempla (aquela que sentimos diante das obras do cânone). Sem a sensação, não existiria o juízo “x é belo”. Mas daí não se segue, como supõe esta primeira interpretação psicologista, que o juízo seja meramente uma descrição da sensação. É, antes, sinalização da sensação mais a atribuição de uma qualidade (via ligação ao padrão do gosto).

Uma segunda opção consistiria em considerar que uma proposição como “x é belo” constitui apenas uma exclamação que exprime uma certa inclinação por x, tal como proferir “ah!” ou como fazer um gesto diante da obra admirada<sup>xxx</sup>. Tal expressão nem

sequer chega a ser uma proposição; ela funciona antes como uma saudação de apoio à obra, tal como os aplausos no final de um espectáculo ou os gritos dos adeptos durante um jogo de futebol. Tal como muitas outras expressões emocionais (sorrir, por exemplo), ela surge como manifestação imediata de uma sensação e nada mais do que isso. As vantagens deste emotivismo são as mesmas da interpretação psicologista, i.e., uma apresentação correcta do papel desempenhado pelas emoções e a recusa da razão como fonte de juízos estéticos. Mas contra esta interpretação está o facto de Hume considerar os veredictos morais e estéticos como algo mais do que simples interjeições. Ele descreve-os como verdadeiros “pronunciamentos”, i.e., declarações que, embora não literalmente *verdadeiras* em relação a nenhum aspecto de uma acção ou de uma obra, podem ser, contudo, tomadas como “objectivamente verdadeiras” (Stroud, 1977: 182), dada a determinação com que a mente projecta, inevitavelmente, o predicado de tais juízos sobre o seu objecto. E o que “Sobre o Padrão do Gosto” defende é que alguns veredictos em particular acabam por adquirir a importância de critérios para determinar a *verdade* de todos os outros juízos da mesma espécie: “o veredicto conjunto dos críticos (...) é o verdadeiro padrão do gosto (Hume, 1757: 147). Ele constitui a condição para a possibilidade da *verdade* (no sentido de acordo intersubjectivo) em matérias de gosto<sup>xxxii</sup>: “uma regra pela qual os vários sentimentos dos homens podem ser reconciliados; pelo menos, uma decisão que confirma um sentimento e condena outro” (1757: 136).

Podemos ainda combinar o psicologismo e o emotivismo numa terceira alternativa. De acordo com esta interpretação, afirmar algo como “x é belo” seria, a um tempo, relatar a presença de uma certa emoção e exprimir essa emoção (“aclamar x”, por

assim dizer). Mas isto continuaria a ser um relatório e um relatório não é capaz de explicar o sentido pleno de “x é belo”.

No âmbito das afirmações morais, Barry Stroud propõe uma quarta interpretação para explicar a ligação entre “sentir” e “avaliar”. Transposta para o terreno da estética, a sua hipótese traduzir-se-ia no seguinte. Observo uma obra de arte e sinto uma espécie particular de emoção e um sentimento de aprovação da obra. Declaro, então, o objecto como belo. Esta atribuição deve ser tomada como a atribuição, ao objecto, de uma certa *característica objectiva*, ainda que saibamos que ela não existe como característica real do objecto. Isto significa que, ao dizer “x é belo”, nós estamos a afirmar que x tem uma qualidade, *qualquer que ela seja nesse momento* <sup>xxxii</sup>, que causa o despertar desse sentimento de aprovação da obra.

Note-se que essa qualidade causal – ou conjunto de qualidades – não pode ser equacionada com a beleza. Não só porque, ao falarmos de causas, no universo humeano, teremos de usar uma regra de prudência e admitir, como provada, apenas a existência de uma sequência de dois episódios (a observação da obra e o despertar do sentimento de aprovação) mas porque há inúmeras qualidades que podem *despertar* esse sentimento. Essa qualidade *causal* pode não ser sempre a mesma, quer no decurso de uma experiência da obra, quer em cada retorno à obra, quer mesmo ao longo da vida do espectador, uma vez que, lucidamente, Hume chama atenção para o facto de a nossa fisiologia perceptiva e a nossa receptividade se modificarem à medida que envelhecemos; e estas podem também não ser iguais em todos <sup>xxxiii</sup>. Aliás, devemos estar preparados para situações em que a justificação que damos para afirmar “x é belo” varia de espectador para espectador (o que não varia é certa ligação ao padrão do gosto). Concluindo: as condições formais

que produzem em nós o sentimento de repulsa ou de aprovação não podem ser identificadas com a beleza tal como a conjunção constante de uma série de dois eventos não pode ser identificada com uma conexão causal necessária.

Se optarmos por esta interpretação, não me parece que estejamos a assimilar duas coisas que devem ser discriminadas – o gostar e o avaliar, como critica Noël Carroll <sup>xxxiv</sup>. Esta leitura ajuda-nos a entender a ligação íntima entre as duas ao mesmo tempo que preserva a sua distinção. É certo que, de acordo com a explicação de Hume, terá sempre de existir uma ligação necessária entre gostar de uma obra de arte e avaliá-la como boa. A segunda é sempre a expressão da primeira. É verdade que ao afirmar “x é belo” eu não estou apenas a declarar algo sobre o meu próprio estado mental - de outro modo, estaríamos a cair na armadilha solipsista da primeira interpretação – se bem que só profiro esse juízo porque estou a sentir o que estou a sentir <sup>xxxv</sup>. Estou também a exprimir a minha aprovação de x, o que supõe uma ligação ao cânone. E esta expressão não existiria sem que estivesse lá a emoção original.

O veredicto do crítico é, assim, uma espécie de vaivém entre duas impressões ou “existências originais”: o conjunto observável de características da obra de arte e o sentimento do belo. O crítico procura, em certo sentido, uma forma de melhor associar as duas existências, de facilitar o deslizar entre as ideias de ambas, e esse será o papel do padrão do gosto. Poderíamos, com efeito, rever todo o *corpus* de veredictos críticos, relacionando-os com a investigação de Hume sobre o que faz com que os homens acreditem que as duas impressões se devem a uma impressão *exterior*, acabando por acreditar, como se espera, que é o objecto que é belo. Todos esses veredictos constituem instâncias importantes do modo como os homens lidaram com aquela determinação em

transformar sentimentos interiores em qualidades exteriores. O discurso dos críticos de arte está, portanto, profundamente envolvido com a questão de saber como distinguir e / ou correlacionar as duas causas dos pronunciamentos axiológicos: a ligação causal entre as características observáveis e a emoção ou o sentimento, e a ligação causal entre o sentimento interior e a atribuição de uma qualidade específica ao conjunto de características observáveis.

Não podemos ter avaliação sem esse vaivém e, portanto, sem um sentimento prévio<sup>xxxvi</sup>. Mesmo o veredicto do crítico sobre a superioridade de uma dada obra de arte, consistindo num conjunto de razões e argumentos, não teria surgido se não fosse expressão de um sentimento. *Avaliar sem gostar* implicaria que a beleza de uma obra de arte poderia ser *captada* apenas por raciocínio, extraindo-a do objecto sem contar com o sentimento apropriado, como segundo pólo desse vaivém, nem com o padrão do gosto, como catalisador desse vaivém. Sem os sentimentos apropriados não haveria juízo estético, nem veredicto crítico, nem um padrão do gosto. A axiologia estética, tal como a moral<sup>xxxvii</sup>, é uma questão de sentir e não uma questão de raciocinar.

É possível imaginar formas pelas quais o crítico induz o sentimento do belo sem com isso pressupor uma identidade entre “belo” e as características exteriores da obra. Em “Schönberg e o Progresso”<sup>xxxviii</sup>, Adorno analisa a revolução dodecafônica e defende a relevância estética da produção musical de Schönberg. O autor segue um método que consiste numa mistura de “análise técnica descritiva”, “comentário apologético” e crítica musical. A análise musical extremamente técnica e elaborada tenta demonstrar, por exemplo, como as dimensões distintas da melodia, da harmonia, do contraponto, da dinâmica e da orquestração são desenvolvidas simultaneamente por Schönberg, o que

contrasta radicalmente com o modo como a música tonal as desenvolvia: segregando-as e desenvolvendo-as independentemente umas das outras. A originalidade radical de Schönberg é afirmada e defendida com vigor. Contudo, é importante a forma como Adorno nunca deixa de traçar paralelos ou ligações genéticas entre o sistema de Schönberg e a música de Mozart, de Brahms e, em especial, de Beethoven. O uso por Schönberg de contrastes profundos encontra um antecessor em Mozart<sup>xxxix</sup>. O modo como as últimas obras de Beethoven tentam ultrapassar as “convenções áridas” é comparável à forma como o último Schönberg também tentou ir além das suas próprias regras dodecafónicas. Adorno também menciona o modo como Alban Berg procurou mostrar como a “rigidez” inicial do sistema dodecafónico podia ser matizado através do uso de formas tradicionais, como o *rondo*, a *berceuse*, ou a *passacaille*<sup>xl</sup>. Igualmente sintomática é a sua citação de Ernst Krenek, segundo a qual o dodecafonismo seria um herdeiro legítimo do sistema polifónico de Palestrina.

Do ponto de vista do leitor, os paralelos de Adorno produzem uma espécie de osmose crítica. Ao estabelecer uma linha de continuidade entre os *Últimos Quartetos* de Beethoven e o *Primeiro Quarteto* de Schönberg, a análise do crítico permite compreender melhor algumas características da última peça ao mesmo tempo que proporciona uma perspectiva nova sobre os bem conhecidos (e admirados como parte do cânone) Quartetos de Beethoven. Por outro lado, o levantamento de um laço genético entre as obras dos dois compositores induz o ouvinte a transpor para a música de Schönberg o sentimento de aprovação que nutre por Beethoven. Apesar da análise cuidada que Adorno faz de *Erwartung* ou do *Quinteto para Instrumentos de Sopro*, e de todos os argumentos que aduz em apoio da Nova Música, o sentimento do belo só é projectado sobre a música de

Schönberg porque se encontrava já associado à obra de Beethoven. Isto é possível mediante o processo osmótico de juntar o *novo* e o *cânone* (o *padrão*): “Só através da comparação é que fixamos os epítetos de louvor ou de lástima, e aprendemos a atribuí-los em graus diversos.” (Hume, 1757: 144). Esta interpretação está de acordo com a insistência que Hume faz na necessidade de encontrar uma emoção ou um sentimento – por mais distante que seja – que sirva como causa da nossa paixão de aprovação ou reprovação<sup>xli</sup>.

## 5. Conclusão

Podemos derivar um avaliar, mais ou menos complexo, de um gostar mas não seremos capazes de fazer derivar o gostar do avaliar. Os argumentos do crítico de arte sugerem-se-nos como uma forma ideal de nos posicionarmos perante o objecto de arte, como correlacionar as partes no todo ou como reconhecer a proficiência dos meios escolhidos em função do fim ou objectivo da obra. Mas estas não são condições suficientes para nos fazer gostar da peça; de outro modo, estaríamos a identificar a sua beleza com o somatório das suas características reais. Se a beleza fosse apenas *isso* – pelo que seria perscrutável por meio de simples raciocínio e observação, ou seguindo estritamente as instruções ditadas pelo crítico de arte –, então o objecto seria capaz de reter essa qualidade mesmo que não houvesse ninguém para o aprovar ou reprovar. Mas, nesse caso, a importância da procura por um padrão do gosto, entendido como o veredicto conjunto dos críticos que suporta (e é suportado por<sup>xlii</sup>) um cânone artístico, esfumar-se-ia. Nem sequer haveria necessidade de críticos de arte uma vez que “Podemos

fazê-lo nós mesmos!”<sup>xliii</sup>. Ficaríamos apenas com a primeira parte do paradoxo que constitui a base da questão do gosto para Hume.

A importância dos críticos de arte assenta também no facto de estes constituírem a prova de que *podem existir sentimentos de aprovação e de desaprovação relativamente às obras de arte*. Não é, portanto, a sua argumentação, estritamente falando, que importa aqui, mas antes o facto de essa argumentação revelar ou exprimir um sentimento relativamente a certos objectos mais a determinação em aplicar-lhes uma certa qualidade. Se não fosse por isto, teríamos de concluir que ter um certo sentimento não é essencial para a existência de objectos belos, i.e., que o sentimento não é constitutivo da beleza artística<sup>xliv</sup>. E isto está fora das intenções de Hume.

O “Olha para aqui!” do crítico de arte não nos diz o que iremos sentir quando olhamos para lá. Respeitar o veredicto do bom crítico é mais uma questão de reconhecer nele um especialista do *sentir* do que uma questão de seguir um especialista da argumentação estética. Ou melhor: ao seguir os “melhores argumentos que invenção [do crítico] lhe sugere” (Hume, 1757: 148), o leigo está simplesmente a seguir a expressão sofisticada de uma sentir sofisticado. Mas depois disso, o resto é com ele.

## **Bibliografia**

- Adorno, Theodor, *Philosophie der Neuen Musik*, Colónia: Europäische Verlagsanstalt, 1958
- Carroll, Noël (1984), “Hume’s Standard of Taste”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XLIII / 2, Inverno 1984, pp.181-194
- Enç, Berent (1996), “Hume’s Unreasonable Desires”, *History of Philosophy Quarterly*, vol. 13, nº 2, 1996, pp.239-254
- Halberstadt, William, “A problem in Hume’s Aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXX / 2, Inverno 1971, pp.209-214.

- Hume, David (1740), *A Treatise of Human Nature*, Oxford: Clarendon Press, 1978
- Hume, David, (1757), “Of the Standard of Taste”, in *David Hume - Selected Essays*, (Copley, E. e Edgar, A. (eds.)), Oxford: Oxford University Press, 1993, pp.133-154
- Hume, D. (1777), *Enquiry Concerning the Principles of Morals*, Oxford: Clarendon Press, 1966
- Kemp Smith (1941), *The Philosophy of David Hume*, Londres: MacMillan, 1964
- Kivy, Peter (1967), “Hume’s Standard of Taste: Breaking the Circle”, *British Journal of Aesthetics*, 7, nº 1 (1967), pp. 57-66
- Korsmeyer, Carolyn, “Hume and the foundations of taste”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXV / 2, Inverno 1976, 201-215
- Levinson, Jerrold, “Hume’s Standard of Taste: the real problem”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LX / 3, Verão 2002, 227-238
- Mothersill, Mary, “Hume and the paradox of taste”, in *Aesthetics – a critical anthology* (G. Dickie, R. Sclafani e R. Roblin (eds.)), Nova Iorque: St. Martin’s Press, 1977, 269-286
- Noxon, James, “Hume’s opinion of critics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XX / 2, Inverno 1961, 157-162
- Shelley, James, “Hume and the nature of taste”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LVI / 1, Inverno 98, 29-38
- Shiner, Roger, “Hume and the causal theory of taste”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LIV / 3, Verão 1996, 238-249
- Stroud, Barry, (1977), *Hume*, Londres: Routledge, 1995
- Sugg, Redding, “Hume’s search for the leathern thong”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XVI / 1, Verão 1957, 96-102
- Sverdlik, Steven, “Hume’s key and aesthetic rationality”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XLV / 1, Outono 1986, 69-76

---

<sup>i</sup> Cf. Edward Bullough, “‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle”, in *Aesthetics. A critical anthology*. Nova Iorque: St. Martin’s Press, 1977; Jerome Stolnitz, *Aesthetics and philosophy of art criticism*, Boston: Houghton Mifflin, 1960.

<sup>iii</sup> Em “Hume and the paradox of taste”, Mary Mothersill levanta, a este respeito, uma questão que se tornou clássica: se os indivíduos diferem tão conspicuamente no que respeita às suas preferências estéticas, como se explica que certas opiniões são imediatamente descartadas como falsas por todos aqueles que conhecem minimamente a obra em questão? Esta questão é importante porque põe em questão a “evidência” da relatividade em matérias de gosto e, conseqüentemente, a manutenção do paradoxo estético.

<sup>iii</sup> Cf. Hume, 1757: 137.

<sup>iv</sup> De notar que Hume não defende que os críticos heterodoxos devam ser regulados, o que está em consonância com a sua afirmação anterior, segundo a qual deveríamos simplesmente aquiescer no nosso próprio sentimento sem pretender impor aos outros a nossa opinião, por mais justificada que seja. O preço a pagar pela dissidência crítica é apenas o de ser deixado de lado, como demasiado excêntrico.

<sup>v</sup> Carroll, 1984: 182.

<sup>vi</sup> Cf. Enç, 1996: 240 e Kemp Smith, 1941: 164-169.

- 
- vii Cf., Stroud 1977: 186.
- viii Uma tentativa (necessariamente inconclusiva) de explicar qual a relação entre as qualidades externas de uma obra e o sentimento do gosto pode encontrar-se em William Halberstadt, “A problem in Hume’s Aesthetics”
- ix Cf. Hume, 1757: 138.
- x Cf. Carroll, 1984: 182.
- xi Cf. Stroud, 1977: 177.
- xii Em “Hume and the foundations of taste”, Carolyn Korsmeyer procura também examinar a sua estética integrando-a no contexto mais geral da sua teoria da natureza humana.
- xiii Cf. Stroud, 1977: 178.
- xiv As características do “bom crítico” são excepcionais e tornam-no uma pessoa excepcional. Mas então porque é que o homem comum, ou seja, o leigo amador de arte que não possui sem este conjunto excepcional de qualidades, deverá interessar-se pelas obras recomendadas por esses seres extraordinários, ao ponto de as preferir sobre todas as outras? Este é, segundo Jerrold Levinson, o verdadeiro problema por detrás da teoria do gosto de Hume. Uma possível resposta é oferecida em “Hume’s Standard of Taste: the real problem”.
- xv Cf. Carroll, 1984: 185.
- xvi Uma posição livre de preconceito e distanciada daquilo a que Hume chama “a posição natural”: “A person influenced by prejudice complies not with this condition, but obstinately maintains his natural position, without placing himself in that point of view which the performance supposes.” (1757: 145).
- xvii Sobre a força normativa do padrão do gosto e o carácter vinculativo (ou não) do “veredicto conjunto” dos críticos, ver James Shelley, “Hume and the nature of taste”.
- xviii Cf. Stroud, 1977: Capítulo VII
- xix Stroud, 1977: 180.
- xx Cf. Carroll, 1984: 186.
- xxi Cf. Carroll, 1984: 187.
- xxii Carroll, 1984: 188.
- xxiii Carroll, 1984: 189.
- xxiv Cf. Stroud, 1977: 180-185.
- xxv Stroud, 1977: 180.
- xxvi Cf. Stroud, 1977: 181.
- xxvii Sobre a importância deste exemplo para a teoria do gosto de Hume, cf. Steven Sverdlik, “Hume’s key and aesthetic rationality” e Redding Sugg, “Hume’s search for the key with the leathern thong”.
- xxviii Estaríamos, de facto a reivindicar um acordo inter-subjectivo. Quando afirmo “x é belo”, estou também a pedir aos meus interlocutores que considerem a beleza de x e que concordem comigo. Esta é, evidentemente, a noção kantiana do juízo de gosto, provavelmente a perspectiva mais oposta ao solipsismo da interpretação psicologista.
- xxix Ou a “vermelhidão” ou qualquer outra qualidade secundária à qual Hume tende a comparar as paixões secundárias do vício, da virtude, da beleza ou da deformidade (cf. Hume, 1740: 468-469 e Stroud, 1977: 177).
- xxx Encontramos uma concepção do uso interjeccional da palavra “belo”, por exemplo, nas *Lições sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa*, de Wittgenstein: “Se eu digo de uma peça de Schubert que é melancólica, é como se lhe estivesse a dar um rosto (não estou a manifestar aprovação ou desaprovação). Poderia estar a fazer um gesto. De facto, se quisermos ser precisos, fazemos um gesto ou uma expressão facial.”
- xxxi I.e., a uniformidade mencionada na nota do *Treatise*.
- xxxii Cf. Stroud, 1977: 183.
- xxxiii Cf. Hume, 1757: 150.
- xxxiv Cf. Carroll, 1984: 187.
- xxxv Cf. Stroud, 1977: 184.
- xxxvi Apesar de podermos *sentir* sem *avaliar*: “Not to mention that there is a species of beauty, which, as it is florid and superficial, pleases at first; but being found incompatible with a just *expression* either of reason or passion, soon palls upon the taste, and is then rejected with disdain, at least rated at a much lower value.” (1757: 144).
- xxxvii Cf. Stroud, 1977: 184.

---

<sup>xxxviii</sup> In T. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*.

<sup>xxxix</sup> “Os temas de Mozart incorporam frequentemente o princípio da oposição; encontramos na sua obra antecedentes densos e consequentes diluídos. Schönberg volta a usar o princípio da acção directa de contrastes, reunindo várias oposições ao longo do desenvolvimento de um tema.”

<sup>xl</sup> *Wozzeck*, de Alban Berg constitui um exemplo perfeito da inserção de uma técnica dodecafónica num repositório exaustivo de formas musicais tradicionais adoptadas em cada uma das cenas da ópera: sonata, fantasia e fuga, suite, rapsódia, etc.

<sup>xli</sup> Uma consequência deste argumento está em que nenhuma obra de arte poderia alguma vez ser classificada como bela ou disforme for a de um enquadramento histórico.

<sup>xlii</sup> Sobre a possível circularidade dos argumentos de Hume – uma boa obra de arte é aquela que é aprovada pelo bom crítico e o bom crítico é aquele que aprova boas obras - cf. Carroll, 1977: 189-192; Kivy, 1967. Kivy, P., “Hume’s Standard of Taste: Breaking the Circle”, in *British Journal of Aesthetics*, 7, n. 1 (1967), pp. 57-66.

<sup>xliii</sup> Cf. Carroll, 1984:

<sup>xliv</sup> Para uma análise desta consequência “impalatável”, cf. Stroud, 1977: 183.