Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Humanas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Felipe Ribeiro Siqueira

A estética de Hume

Rio de Janeiro

2018

Felipe Ribeiro Siqueira

A estética de Hume

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea. Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. João Ricardo Moderno

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

H921 Siqueira, Felipe Ribeiro.
A estética de Hume / Felipe Ribeiro Siqueira. – 2018.
216f.

Orientador: João Ricardo Moderno.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

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 tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Felipe Ribeiro Siqueira

A estética de Hume

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea. Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Aprovada em 05 de março de 2018.

Banca examinadora:

_____

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

_____

Prof. Dr. James Bastos Areas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

_____

Prof.ª Dra. Dirce Eleonora Nigro Solis
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

_____

Prof. Emérito Dr. Francisco Antônio de Moraes Accioli Doria
Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Rubens Penha Cysne
Fundação Getúlio Vargas

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese aos meus pais, Darcy Siqueira (in memoriam) e Luzia Ramalho Ribeiro que da melodia do seu amor me compuseram uma alma poética.

AGRADECIMENTOS

Agradeço Deus, pela sublime luminosidade filosófica e poética que me concedeste pela intercessão de São Jerônimo.

Agradeço, do fundo da alma, ao Prof. Dr. João Ricardo Moderno, meu orientador, grande amigo e inspiração intelectual e artística. Jamais esquecerei um dos momentos mais marcantes da minha vida, que foi o momento, na graduação, em que estava a ponto de desistir da faculdade de filosofia e, de suas palavras, em uma aula da disciplina *filosofia da arte* ressoaram em minha alma como uma paisagem sonora e me deu forças para continuar a vida acadêmica. Agradeço por sua incansável luta para que eu pudesse me dedicar ao pensamento filosófico. Agradeço por me permitir consultar sua belíssima biblioteca que foi de extrema importância para o êxito desta tese. Agradeço por ser a mais bela melodia filosófica, motivo de orgulho para todos nós amantes da filosofia e da arte. Agradeço por ser a própria expressão da essência da arte. Agradeço por seu um anjo enviado por Deus, me iluminar e ser inspiração eterna para a minha carreira filosófica e artística.

Ao Prof. Emérito Dr. Francisco Antônio de Moraes Accioli Doria pela honroso acolhimento e contribuição a esta tese. Sinto-me completamente comovido por ter em meu currículo, como membro da minha banca de doutorado, este grande nome internacional da investigação filosófica. Seu conhecimento filosófico me produziu belas melodias na alma.

Ao Prof. Dr. James Bastos Areas pela amizade, pelos agenciamentos empiristas e por produzir belas imagens cinematográficas em forma de ritornelos de amor em minha alma. Agradeço pelo carinho, afeto e pelas belas contribuições para o êxito desta tese.

À Prof.ª Dr.ª Dirce Eleonora Nigro Solis por ser uma doce melodia que faz com que passemos a enxergar a vida pela lente da beleza. Agradeço pela amizade e carinho com que sempre me acolheu. Agradeço por ser um belo acorde de amor. Agradeço pelas belas contribuições para o êxito desta tese.

Ao Prof. Dr. Rubens Penha Cysne pela honrosa participação na banca examinadora e pelas contribuições para o êxito desta tese.

Ao Prof. Dr. Renato Nogueira e Prof. Dr. Fernando Maia, membros suplentes da banca examinadora desta tese, pelo carinho, aliança e atenção.

Aos meus grandes amigos Marcelo José Derzi Moraes, Adriano Negris, Leandro Assis Santos e Ana Flávia Costa Eccard por me proporcionarem belos encontros na alma com afetos que aumentaram minha potencia de viver.

À CAPES pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não teria êxito.

Ao meu tio Manoel Ribeiro por ser uma bela inspiração para a minha vida e por sempre acreditar em meu potencial.

Ao meu primo Paulo Cezar Ribeiro Barbosa pelo carinho, dedicação e incentivo aos estudos desde meu período de ensino fundamental.

Ao G.R.E.S. Unidos do Viradouro e ao G.R.E.S. Acadêmicos do Sossego por acolherem meus delírios poéticos e por acreditarem que um sambista possa alcançar êxito na Academia.

Aos meus pais, Luzia Ramalho Ribeiro e Darcy Siqueira (In memoriam). Apesar de fazer dez anos da passagem de meu pai para o mundo espiritual, usarei neste agradecimento o verbo no presente. Ele não foi uma inspiração, ele é a minha inspiração ao infinito, assim como minha mãe que compartilha comigo todos os dias a essência maior do amor. Agradeço ao meu pai e minha mãe por toda formação ética, espiritual e por serem responsáveis pelo meu olhar que hoje se apresenta ao mundo como uma câmera de cinema que só capturas as belas imagens da vida. Meu pai e minha mãe são minha estética da existência. Agradeço ao meu pai e minha mãe por me ensinarem a música da vida. Meu pai e minha mãe são cascatas de luz que emanam em minha alma como a mais intensa melodia. Meu pai e minha mãe são notas musicais de Deus que me fazem acreditar que a beleza da vida está na harmonia das coisas singelas. Minha força motriz, minha luminosidade maior, meu campo harmônico, meus bemóis, meus sustenidos, vem da essência do amor de meus pais. Com isso, a célebre frase que meu pai um dia entoou e que ressoa em minha alma como um canto-saudade, a saber, “E eu motorista consegui te formar”, ressurge nesta atmosfera festiva que é a vida e, assim, sigo de mãos dadas, hoje, com minha amada mãe, fecho os olhos comovido por lágrimas de felicidade e afirmo na Trindade do amor “Meu Pai e minha mãe, conseguimos mais esta vitória!”.

A beleza não é uma qualidade das próprias coisas; ela existe apenas no espírito que as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente.

David Hume

RESUMO

SIQUEIRA, Felipe Ribeiro. *A estética de Hume.* 2018. 216f. Tese (Doutorado em Filosofia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A nossa tese ambiciona defender a hipótese da possibilidade de uma estética em David Hume tanto em *stricto sensu* quanto em *lato sensu.* Para tanto, investigamos todo o *corpus humiano*, assim como seus principais intérpretes, historiadores da estética e com pensadores que direta ou indiretamente dialogaram com os problemas colocados por Hume no campo da arte. Nesse contexto, propomos, a partir dessa leitura da estética de Hume em *lato sensu*, encontrarmos uma concepção estética empirista da vida. Esta nossa leitura torna-se importante pelo fato de pensar a estética de Hume para além da própria estética. Assim, ambiciona-se pensar esteticamente os campos da moral, da epistemologia e da religião. Mencionaremos o descolamento feito por Hume em relação ao conceito de imaginação. Assim, em Hume, a imaginação será vista como a faculdade que criará o mundo da cultura tendo como base a beleza. Com isso, defenderemos que, em Hume, pela primeira vez na história da filosofia, surge uma nova imagem, a saber, a imagem-prisma. Nossa leitura, em *lato sensu,* irá permitir encontrarmos essa inovação, de Hume, com o conceito de imagem-prisma. Desse modo, Hume elege o teatro como a arte que mais comunicará, através da simpatia, a intensidade da mistura das paixões até produzir no espírito a beleza. Assim, o que o teatro tem a oferecer para pensarmos esteticamente a vida? Para Hume, o gosto precisará ser lapidado, pois assim, será de suma importância para que consigamos apreender as impressões de sensação rompendo com os princípios de associação que nos aprisiona no hábito. Toda essa dinâmica culminará numa leitura estética que Hume fará da filosofia da religião. Hume perpassará pela beleza dos milagres, a sua concepção de bela morte e de um Deus empirista que é movido pela criação da beleza. Da beleza a Deus. Toda essa nossa leitura estética, em *lato sensu,* demarcará, também, a questão de pensarmos um conceito de Deus em Hume, a saber, um Deus empirista.

Palavras-chave: Hume. Estética. Deus. Empirismo. Milagre. Ficções. Impressões. Imagem-prisma.

ABSTRACT

SIQUEIRA, Felipe Ribeiro. *The aesthetics of Hume.* 2018. 216f. Tese (Doutorado em filosofia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Our thesis aims to defend the hypothesis of the possibility of an aesthetic in David Hume in both *stricto sensu* and *lato sensu*. In order to do so, we investigated the whole *Humian corpus*, as well as its main interpreters, historians of aesthetics and with thinkers who directly or indirectly dialogued with the problems posed by Hume in the field of art. In this context, we propose, from this reading of Hume's aesthetic in *lato sensu*, to find an empiricist aesthetic conception of life. This reading of ours becomes important because we think of Hume's aesthetic beyond his own aesthetic. Thus, it is ambition to aesthetically think the fields of morality, epistemology and religion. We will mention the detachment made by Hume in relation to the concept of imagination. Thus, in Hume, imagination will be seen as the faculty that will create the world of culture on the basis of beauty. With this, we will argue that in Hume, for the first time in the history of philosophy, a new image arises, namely, the prism-image. Our reading, in *lato sensu*, will allow us to find this innovation, of Hume, with the concept of image-prism. In this way, Hume chooses theater as the art that most will communicate, through sympathy, the intensity of the mixture of passions until it produces beauty in the spirit. So, what does the theater have to offer to aesthetically think about life? For Hume, taste will need to be stoned, for thus it will be of great importance for us to be able to apprehend the impressions of sensation by breaking with the principles of association which imprison us in habit. All this dynamic will culminate in an aesthetic reading that Hume will make of the philosophy of religion. Hume will pervade the beauty of miracles, his conception of beautiful death, and an empiricist God who is moved by the creation of beauty. From beauty to God. All this our aesthetic reading, in *lato sensu*, will also mark the question of thinking of a concept of God in Hume, namely, an empiricist God.

Keywords: Hume. Aesthetics. God. Empiricism. Miracle. Fiction. Impressions. Prism-image.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....10
1 **A AUTONOMIA DA IMAGINAÇÃO CRIADORA**.....40
1.1 **Da impressão de beleza à ideia de beleza**.....40
1.2 **A autonomia da imaginação**.....48
1.3 **A beleza das impressões de sensação e os princípios associação**.....59
2 **A BELEZA E A INVENÇÃO DO GOSTO**.....68
2.1 **A variedade de gostos e a tentativa de padronização**.....68
2.2 **A beleza e o problema do gosto**.....78
2,3 **A influência de Hume na antinomia do gosto em Kant**.....83
2.4 **As relações entre Burke e Hume**.....86
2.5 **A questão do estio na arte de escrever ensaio**.....98
3 **HUME E A TRAGÉDIA**.....112
3.1 **O ensaio *Da tragédia***.....112
3.2 **O debate de Hume com Jean-Baptiste Dubos e Fontenelle**.....113
3.3 **O *eu* como ficção**.....119
3.4 **A unidade de ação**.....123
3.5 **A mistura das paixões na tragédia**.....125
4 **A BELEZA DA MISTURA DAS PAIXÕES**.....135
4.1 **O mecanismo de funcionamento das paixões**.....135
4.2 **A importância das paixões na criação das ficções de beleza**.....147
4.3 **As relações entre Hume e Burke sobre a questão das paixões**.....153
5 **HUME E AS RELAÇÕES ENTRE ESTÉTICA E RELIGIÃO**.....165
5.1 **A estética dos milagres** 165
5.2 **A bela morte** 177
5.3 **A beleza de Deus**.....187
CONCLUSÃO.....199
REFERÊNCIAS 206

INTRODUÇÃO

Hume irá se apropriar dos problemas e conceitos oriundos de sua estética para pensar a vida. Partiremos da investigação de seus textos estéticos, recolhendo dos mesmos os conceitos produzidos e desenvolvidos para que possamos percorrer seu *corpus* e mostrar como estes conceitos reverberaram em suas reflexões sobre sua teoria do conhecimento, ética e religião. Veremos que, em Hume, todo o mundo da cultura será formado (inventado) a partir do seu pensamento estético. O conceito que irá nortear todo o nosso percurso será o conceito de beleza como ficção, conceito este gerado nos ensaios estéticos de Hume. Assim, nossa tese é uma leitura estética do *corpus humiano* a partir de um seu principal conceito estético que é o de beleza como ficção para desembocar numa estética em *lato sensu*. Desse modo, veremos que a questão não será mais investigar as obras de arte e sim o que os conceitos e problemas das mesmas podem contribuir para pensar a vida esteticamente.

Chegamos a nossa atual hipótese da possibilidade de que em Hume há uma estética em *stricto sensu*, mas também em *lato sensu*, desembocando, assim, em uma estética empirista da vida[1], hipótese esta que estamos propondo defender neste programa de Pós-graduação. Para tanto, torna-se de suma importância reinvestigarmos os textos em que ele pensou a arte e irmos em direção aos textos que a história da filosofia o deslocou para a teoria do conhecimento, ética e filosofia da religião.

Também estaremos dialogando com seus principais intérpretes. Aqui, torna-se de suma importância mencionarmos que foi extremamente valioso o acesso que tivemos à biblioteca do orientador da nossa tese, a saber, o professor Doutor João

[1] Importante deixarmos registrado, aqui, que a expressão *Estética da vida* não é criação de nossa tese. Essa expressão é o título da obra de Graça Aranha [1921], a saber, *A esthetica* [sic] *da vida* (Cf. ARANHA, [1921]). O leitor notará que utilizaremos a expressão *Estética empirista da vida* em Hume, que aliás perpassará por toda nossa tese. Consideramos que Graça Aranha em *A esthetica* [sic] *da vida*, faz uma estética da vida voltada para metafísica, haja vista o seu segundo capítulo *Metaphysica* [sic] *brasileira.* Já Hume, irá fazer uma leitura estética da vida, mas não irá pelo caminho de uma estética da vida voltada para a metafísica e sim voltada para um empirismo. Por isso a expressão *estética empirista da vida* no pensamento de Hume. O livro de Graça Aranha [1921] é de suma importância para nossa tese e iremos explorá-lo mais em no último capítulo de nossa tese, entretanto iremos conceber um Deus empirista em Hume.

Ricardo Moderno. Nesta biblioteca tivemos acesso aos nomes mais importantes da história da estética. Nomes estes que engrandecem a nossa investigação acerca da estética de Hume tanto em *stricto* quanto em *lato sensu*.

E assim levantamos nossa hipótese com a finalidade de encontramos outros caminhos no empirismo de David Hume pelo viés da estética. Assim, no primeiro capítulo de nossa tese, *A autonomia da imaginação criadora*[2]*,* o objetivo será analisar, através de uma leitura estética, os conceitos de beleza, impressão, ideia, princípios de associação, imaginação e a relação entre drogas e arte presentes nos textos de Hume e articulando com seus comentadores, dentre eles, Cesar Kiraly com *Os limites da representação*, André Vergez com *David Hume,* Túlio Aguiar com *Causalidade e direção do tempo,* Dal Muratori Al Cesarotti com *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, João Ricardo Moderno com sua *Estética da Contradição,* Deleuze com *O que é a filosofia?.*

No segundo capítulo, *A beleza e a invenção do gosto,* analisaremos a diferença do conceito de gosto em Hume e Burke, a presença de Hume na estética kantiana, o conceito de belo modo de escrever, simpatia e outros presentes em suas obras e articulando com outros pensadores, tais como um Nietzsche, Raymond Bayer, Tatarkiewicz, Lyotard e outros. No terceiro capítulo, *Hume e a tragédia,* focaremos nossas análises nos conceitos de unidade de ação, mistura das paixões na tragédia, o "eu" e outros conceitos, presentes em suas obras e dialogando com seus intérpretes. Já no quarto capítulo, A *beleza da mistura das paixões,* a análise ficará por conta dos conceitos de Hume, a saber, a imagem-prisma, beleza, a diferença das paixões entre Burke e Hume, dentre outros conceitos, tendo como base teórica textos de Hume e seus comentadores. E por último, faremos uma abordagem estética da filosofia da religião em Hume, investigando seus textos onde surgem questões relacionadas à filosofia da religião, a saber, sua autobiografia *Minha própria vida*, *Diálogos sobre a religião natural, Da imortalidade da alma,* entre outros. Assim, será o quinto capítulo do nosso desenvolvimento, *Hume e as relações entre estética e religião.* Neste abordaremos conceitos de Hume tais como a bela morte, a estética dos milagres, a beleza de Deus... E com isso, intencionamos

[2] Frisamos para o leitor que a expressão *Imaginação criadora* não é inovação de nossa tese, pois é uma expressão que já está popular dentro dos estudos de estética como podemos presenciar a sua utilização em Hegel (2009), Moderno (2013, 2016) entre outros. Usamos esta expressão em Hume, pois será uma característica de seu conceito de imaginação.

demonstrar a possibilidade de uma abordagem estética empirista da vida a partir do pensamento de Hume.

Para que possamos pensar a estética de Hume tanto em *stricto sensu* quanto em *lato sensu*, iremos inicialmente, traçar um mapeamento histórico dos antecedentes estéticos do movimento empirista, em seguida iremos contextualizar a discussão da estética inglesa ocorrida na época de Hume, século XVIII, desembocando, assim, em diversos sucessores desta estética nos séculos XIX e XX e que, de forma direta ou indireta, dialogaram com os problemas levantados por Hume no campo da arte.

Assim, torna-se necessário voltarmos a Aristóteles tendo em vista a leitura que a tradição implementou acerca do seu pensamento, considerando o, dessa maneira, como um dos pioneiros do empirismo por defender a ideia de que o conhecimento era adquirido através da experiência sensível.

É importante salientarmos que sobre a estética em Aristóteles a tradição explora mais os problemas da beleza, da mímesis e a kathársis. Segundo a tradição, na obra *Arte poética* é que se encontram os principais problemas para se pensar uma estética em Aristóteles.

O esteta Marc Jimenez (1999) em *O que é estética?* Defende que em Aristóteles encontraremos uma concepção heterônoma da arte. Para Jimenez (1999) apenas no século XVIII que se iniciará o processo de emancipação da arte tendo seu ponto alto em Kant.

Segundo Marc Jimenez em *O que é estética?*:

> Para Aristóteles, as Idéias [sic] não estão no além, elas existem na realidade. Admite ele, como Platão, a necessidade de aceder à verdade, ao belo e ao justo, mas a partir de uma realidade sensível que está no poder do homem conhecer graças à ciência, ao discurso, ao *logos*. Em outras palavras, o Ser existe, mas em lugar de refugiar-se num mundo dificilmente acessível, de brilhar, de algum modo, por sua ausência, ele está presente de diferentes maneiras no indivíduo e na natureza (JIMENEZ, 1999, p.215, grifo do autor).

Como veremos em Bayer (1995), os problemas suscitados da concepção aristotélica de tragédia irão influenciar diretamente os pensadores ingleses do século XVIII de origem anglo-saxônica, principalmente Hume.

Raymond Bayer[3] em *História da estética* faz questão de frisar que não podemos esquecer que o conceito de arte em Aristóteles "(...) é uma ciência e *technè* é semelhante à *épistemê*" (BAYER, 1995, p.54, grifo do autor)

Segundo Bayer (1995), já havia em Aristóteles, de um modo embrionário, a questão de traçar aliança entre ética e estética, aliança esta que tanto os ingleses do século XVIII irão usar.

Com efeito, será da investigação aristotélica sobre a tragédia grega que Bayer (1995) levantará esta hipótese. Bayer (1995) defende que em Aristóteles (2014) a kathársis consegue "(...) excitando a piedade ou o terror, purificar em nós ou purgar estes dois sentimentos" (BAYER, loc. cit.).

Desse modo, veremos que em Hume este conceito será de suma importância para que ele pense o teatro, principalmente o teatro inglês. O tema da unidade de uma tragédia também será importantíssimo para Hume que, como veremos, focará na unidade de ação.

Nesse contexto, sobre a questão da beleza em Aristóteles, Bayer (1995) defende que há uma concepção de simetria. Este conceito será rejeitado por Hume, do ponto de vista em que atribui à imaginação uma autonomia em relação à razão.

Assim, para Bayer (1995), em Aristóteles a ideia de beleza como simetria está intrinsicamente ligada a uma concepção matemática de arte. É importante salientarmos que em relação à ideia de Deus empirista em Hume, iremos notar que, ao contrário, aí Hume adere à ideia de beleza como simetria, tendo em vista, nessa questão ser um herdeiro direto da estética medieval, principalmente de Robert Grosseteste.

Dessa maneira, Raymond Bayer em *História da estética* afirma que:

> São simétricos dois objectos mensuráveis pela mesmo bitola, quando esses dois objectos, graças a essa igualdade de bitola, podem ser reduzidos à unidade ou ser, pelo menos, sobreponíveis. Só há beleza na simetria quando os dois objectos simétricos são grandes. A simetria no pequeno não é bela: daí, diz-nos ainda o naturalista, que o macho seja mais belo que a fêmea, e tenha *maior tamanho.* Para Aristóteles, a simetria é o símbolo do perfeito. (...) A simetria consiste em última análise na finalidade, princípio superior: é ao mesmo tempo o medido (*metron)* e o conveniente (BAYER,1995, p.52, grifo do autor).

[3] Raymond Bayer (1898-1959).

Nesse contexto, torna-se necessário voltarmos ao empirismo do século XVII. Raymond Bayer (1995) em *História da estética* apresenta os problemas levantados pela estética inglesa neste século. Bayer (1995) destaca os nomes de Bacon (1561-1626), Hobbes (1588-1679), Locke (1632-1704) e Berkeley (1684-1753).

Segundo Bayer (1995), em todos estes autores não temos uma estética em *stricto sensu*, aparecendo, assim, em suas obras, de um modo diluído, os problemas que são de interesse da estética. Como podemos notar em Bayer (1995), em se tratando de temas da estética, temas como o conceito de imaginação e de beleza serão os que mais aparecerão nessas obras.

Nesse contexto, em um parágrafo bastante curto, Bayer (1995) em *História da estética* destaca em Bacon a obra *De dignitate et argumentis scientiarum.* Nesta obra, Bayer nos chama a atenção para o fato de que Bacon:

> (...) divide o entendimento em três partes, a que faz corresponder três ordens de ciências: a memória à história, a imaginação à poesia, a razão à filosofia. No domínio da poesia, Bacon parece dar livre curso à imaginação e à invenção. Qualifica a poesia de *dream of learning,* e vê nela qualquer coisa de <divino>. No seu escrito sobre a <Beleza>, Bacon considera que as melhores proporções não devem ser conformistas, e critica Durer que reduz a beleza a proporções matemáticas. Bacon distingue três espécies de poesia: a poesia narrativa, dramática e parabólica. A poesia parabólica, que se serve de alegorias e de símbolos, é para Bacon a que lhe parece melhor. Esta concepção de poesia corresponde aliás às ideias de verdade e de ideal moral do século XVII clássico (BAYER, 1995, p.151, grifo do autor).

O esteta polonês Wladislaw Tatarkiewicz (2006) em *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, cretividad, mímesis, experiencia estética*, também destaca no *De dignitate et argumentis scientiarum* de Bacon o fato de nesta obra, ele "Ele estava prestes a isolar as belas artes distinguindo (...) um grupo especial de disciplinas que eram baseadas na razão (como as ciências), não na memória (como a história), mas na imaginação"[4] (TATARKIEWICZ, 2006, p.89, tradução nossa).

Nesse contexto, para Tatarkiewicz (2006), Bacon estaria já no final do século XVII, de um modo embrionário, trazendo à luz da discussão a emergência de um campo de investigação que futuramente Baumgarten criará, a saber, a estética.

[4] O texto em língua estrangeira é "Estuvo a punto de aislar las belas artes distinguiendo (...) un grupo especial de disciplinas que no se basaban en la razón (como las ciencias), ni en la memoria (como la historia), sino en la imaginación."

Segundo Bayer (1995), em se tratando de Hobbes, será em sua obra intitulada *Leviatã* que iremos encontrar suas principais questões que estão diretamente relacionadas à estética.

Para Bayer (1995), dentro do cenário da estética inglesa do século XVII, Hobbes emerge como aquele que, de certa maneira, inicia um movimento, que culminará no século de Hume, que dá autonomia à imaginação[5]. Nesse sentido, como exemplo podemos citar que Hobbes irá colocar as paixões como invenções criadas na imaginação.

Em um dos belos momentos dentro da história da estética inglesa do século XVII, Hobbes possui uma teoria do riso. Segundo Bayer em *História da estética,* o riso em Hobbes:

> (...) é uma espécie de glória de sentir-se em nível alto em comparação com os outros; ou ainda, os homens riem das loucuras passadas quando, de súbito, se lembram delas, excepto se uma certa desonra lhes está ligada. (BAYER,1995, p.152)

Nesse contexto, Alberti Verena (1999) em *O riso e o risível na história do pensamento*, defende a ideia de que em Hobbes o conceito de riso está intrinsicamente conectado à sua teoria da natureza humana, segundo a qual afirma que o homem é o lobo do homem. Dessa maneira, para Verena (1999), em Hobbes "(...) o riso torna-se signo de poder" (VERENA, 1999, p.129). Vejamos esta passagem de Verena em *O riso e o risível na história do pensamento*

> As interpretações da teoria de Hobbes têm a tendência de vinculá-la à essência do "homem lobo": se todo homem é lobo de outro homem, o riso da filosofia de Hobbes não é outra coisa senão um signo de superioridade e de triunfo. De fato, o riso de Hobbes deve ser explicado no quadro de seu sistema filosófico e político: à semelhança de todas as paixões, o fundamento da paixão do riso é o das relações de poder entre os homens (Ibidem, p.131, grifo do autor).

Em se tratando de Locke, Bayer (1995) reconhece que o a linhagem inglesa herda dele a questão da "(...) concepção atomística do conhecimento" (Ibidem, p.152). Para Bayer (1995) o reducionismo de Locke de que todo conhecimento será

[5] Iremos explorar este tema da autonomia da imaginação no primeiro capítulo de nossa tese.

adquirido através da realidade sensível irá trazer para a filosofia inglesa a força das sensações.

De todos os pensadores destacados por Bayer (1995) no século XVII inglês, Locke é o que menos aborda questões de interesse da estética. Entretanto, segundo Bayer (1995) o destaque que Locke deu para as sensações contribuiu, de certa maneira, para que todo o movimento posterior viesse a indagar que tipo de ciência teria que investigar essas sensações, principalmente quando o espírito a partir delas viesse a produzir a beleza.

Berkeley é outro nome de destaque no cenário da estética inglesa do século XVII para Bayer (1995). Nesse contexto, Bayer (1995) frisa a importância de *Diário de viagem*, *Alciphron* e publicações no *The guardian* para se pensar a estética em Berkeley (Ibidem, p.152-153).

Para Bayer (1995), Berkeley[6] seguirá um caminho oposto ao de seus predecessores. Segundo Bayer (1995), Berkeley irá estabelecer uma intercessão entre arte, metafísica e religião. Assim, dentro da linhagem inglesa do século XVII, Berkeley herda concepções medievais que conectavam a beleza a Deus.

Segundo Bayer (1995), Berkeley desenvolve uma espécie de estética da natureza. Dessa maneira, unindo sua concepção religiosa de mundo com o que ele chama de espetáculo da natureza, chegará a um conceito de beleza.

Nesse contexto, sobre o conceito de beleza em Berkeley, Bayer afirma em *História da estética* que:

> As coisas belas pertencem à imaginação como coisas, mas o princípio da sua beleza é um princípio activo que não é do domínio da representação, mas do domínio do supra-sensível. Vem do intelecto puro; é pois metafísico e remonta a Deus, fonte de toda a unidade. Na contemplação da escala natural, a harmonia e a correspondência exacta do conjunto dão-nos a ideia da beleza (BAYER, 1995, p.153).

Nesse contexto, ao chegarmos no século XVIII encontraremos na estética inglesa nomes que serão de suma importância para contextualizarmos a estética em Hume, a saber, Joseph Addison, Hutcheson, Shaftesbury, Burke, Pope, Alexander Gerard, Joshua Reynolds, William Hogarth, Adam Smith e Henry of Kames.

Segundo Juan Plazaola (2007) em *Introducción a la estética: historia, teoria, textos*, no século XVIII:

---

[6] Berkeley voltará em nossas discussões em nosso último capítulo, a saber, *Hume e as relações entre estética e religião.*

> As obras dos empiristas ingleses se caracterizaram por uma conexão constante entre a estética e a moral e por sua posição psicológica diante dos problemas, posição que já havia sido iniciada por Locke em pleno racionalismo europeu[7] (PLAZAOLA, 2007, p.88, tradução nossa).

Plazaola (PLAZAOLA, loc. cit.) considera Joseph Addison (1672-1719) um dos precursores do empirismo estético inglês do século XVIII, atribuindo ao mesmo o fato de ter aderido ao método analítico e psicológico pelo viés do associacionismo. Para Plazaola[8], em Addison, "(...) os prazeres da imaginação são <primários> quando são oriundos da imediata contemplação (...) e <secundários> quando se produzem por confronto (...)"[9] (PLAZAOLA, loc.cit., grifo do autor, tradução nossa). Segundo Plazaola (2007), os prazeres da espécie secundária são os prazeres proporcionados pela arte.

Raymond Bayer (1995) em *História da estética* irá destacar em Addison suas reflexões sobre a questão do gosto. Segundo Bayer (1995), no número 409 da *The Spectator,* Addison pensou esta questão a partir de uma análise da obra do escritor espanhol Baltasar Gracián (1611-1658). Bayer (1995) destaca *Gracian very often recommands fine taste as the utmost perfection of an accomplished man* de Addison.

Nesse contexto, segundo Bayer (1995), Addison em *Gracian very often recommands fine taste as the utmost perfection of an accomplished man*, investiga "(…) o que pode ser o gosto na arte de escrever" (BAYER, 1995, p.247)

Assim, Bayer, em *História da estética*, defende que o gosto em Addison:

> Trata-se duma sensualidade particular, e como que de um órgão interior: um tacto; um discernimento num saborear. Assim sucede com <a faculdade da alma que distingue as belezas dum autor com prazer e as imperfeições com desprazer> (BAYER, 1995, p.247, grifo do autor).

---

[7] O texto em língua estrangeira é "Las obras de los empiristas ingleses se caracterizan por una conexión constante entre el esteta y el moralista y por su posición psicológica ante los problemas, posición que ya había sido iniciada por Locke en pleno racionalismo europeo."

[8] Juan Plazaola (1919-2005).

[9] O texto em língua estrangeira é "(...) los placeres de la imaginación son <primarios> cuando provienen de la inmediata contemplación (...) y <secundarios> cuando se producen por confrontación (...)."

Com isso, Bayer (1995) se posiciona a favor da ideia de que em Addison há uma defesa da relatividade dos gostos, posicionamento este que Hume mais tarde também irá adotar em seu ensaio *Do padrão do gosto*.

Lênia Márcia de Medeiros Mongelli (1992) em sua obra *A estética da ilustração*, afirma que em Addison há duas espécies de prazeres estéticos, a saber, os prazeres primários e os secundários. Para Mongelli (1992), em Addison, os prazeres primários são os prazeres que temos ao contemplar diretamente os objetos. Já os prazeres secundários são os prazeres oriundos das representações dos mesmos. Concepção esta muito próxima ao que Hume (2001, 1999a) chamará de impressões e ideias. Pensando Hume (1999a) a partir da leitura que Mongelli (1992) fez de Addison, podemos afirmar que as impressões, como primeiras percepções e de maior intensidade, nos proporcionariam prazeres primários e as ideias, tendo em vista que são cópias das impressões, nos proporcionariam prazeres secundários.

Nesse sentido, para Lênia Márcia de Medeiros Mongelli (1992), o que Addison considerava de *falso espírito* seria aquele que tem seu gosto fundado nos prazeres secundários, ou seja, fundado em representações do objeto e não no contato direto com os mesmos. Numa terminologia humiana, poderíamos afirmar que seria um gosto fundado nas ideias de outros e não em nossas próprias impressões. Para Mongelli (1992), o *falso espírito* cairia no que Addison chamava de mau gosto.

O esteta polonês Wladislaw Tatarkiewicz[10] (2006) em sua obra intitulada *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, cretividad, mímesis, experiencia estética*, mais especificamente no quarto capítulo, a saber, *La beleza: historia del concepto*, menciona a importância de Addison para a estética.

Neste capítulo, dentre os temas abordados por Tatarkiewicz (2006), destacamos quando o mesmo aborda a crise do que ele chama de a grande teoria. Segundo ele, a grande teoria era uma concepção que "(...) afirmava que a beleza consiste nas proporções das partes, para ser mais preciso, nas proporções e na ordem das partes e suas inter-relações"[11] (TATARKIEWICZ, 2006, p.157, tradução nossa). Para Tatarkiewicz (2006) a importância de Addison estaria no fato de que

[10] Wladislaw Tatarkiewicz (1886-1980).

[11] O texto em língua estrangeira é "(...) afirmaba que la belleza consiste en las proporciones de las partes, para ser más precisos, en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y en sus interrelaciones."

ele contribuiu para modificar este conceito de beleza, que predominava, também chamado de grande teoria.

Nesse sentido, segundo Tatarkiewicz (2006), Addison foi responsável por fazer uma espécie de abordagem psicológica do conceito de beleza, deslocando a apreensão objetiva para uma apreensão subjetiva. Para Tatarkiewicz (2006), Hume mergulhará de um modo mais profundo na questão, indo além do que Addison propôs.

O esteta italiano Dal Muratori Al Cesarotti (1979), em sua belíssima obra intitulada *Momenti e problemi di storia dell'estetica. Parte seconda. Dall'illuminismo al romanticismo*, defende que Addison valoriza a imaginação ao colocar a ideia de beleza em seu domínio e não da razão. Segundo Cesarotti (1979), em Addison pensa a imaginação como categoria estética e não como categoria da epistemologia.

Entretanto, sobre Addison, João Ricardo Moderno em *Estética da contradição* afirma que:

> Em momento algum Addison se revolta contra as regras e modelos de criação, preferindo aceitar, como lei imutável, a legislação da criação artística. Sem procurar estabelecer critérios diferentes de avaliação dos fenômenos naturais em oposição aos culturais, Addison busca na arte aquilo que obviamente só encontrará na natureza. A infinitude encontrada na natureza não é da mesma qualidade da observada na cultura, especialmente na da arte, muito embora a própria natureza só produza segundo modelos previamente estabelecidos – em condições climáticas semelhantes, uma mangueira não foge à regra de sua semente, sendo uma mangueira igual às outras, ainda que não tenha a mesma *forma* das outras mangueiras (MODERNO, 2013, p.101-102, grifo do autor).

Seguindo os passos de Bayer (1995), Moderno (2013) considera que, mesmo Addison não ter conseguido ter ido, de certa maneira, além do racionalismo estético, as questões levantadas por ele no campo da estética conseguiram produzir problematizações em estéticas posteriores.

Hutcheson (1694-1746) é outro grande nome da estética inglesa do século XVIII para pensarmos o contexto que Hume está inserido. Nesse contexto, Juan Plazaola (2007) em *Introducción a la estética: historia, teoria, textos,* afirma que Hutcheson se apresenta como herdeiro direto do pensamento do empirismo de Locke.

Entretanto, para Plazaola (2007), Hutcheson "Se inspira, também, no pensamento de Locke, porém se separa dele, distinguindo claramente duas

faculdades: a sensibilidade e o entendimento"[12] (PLAZAOLA, 2007, p.90, tradução nossa).

Segundo Plazaola (2007), será de suma importância para a compreensão da estética em Hutcheson os conceitos de sentido interior e sentido exterior. Nesse sentido, para Plazaola (2007), em Hutcheson, será através do sentido interior que a beleza será apreendida. Sobre o conceito de beleza em Hutcheson, Plazaola em *Introducción a la estética: historia, teoria, textos,* afirma que:

> Há duas belezas: a *original* ou absoluta e a *comparativa* ou relativa. A primeira não faz referência a nenhum modelo, enquanto que a segunda se funda na fiel imitação de um modelo. A beleza está direcionada sempre em relação ao sentimento que cada indivíduo tem e, entretanto, sua universalidade permite afirma-la como algo absoluto. Tem, assim, um fundamento objetivo: a uniformidade na variedade; e se resolve na finalidade, já que uma inteligência governa o universo. Porém, ao mesmo tempo é subjetiva, posto que depende do sentido interno, incluída de uma sensação[13] (PLAZAOLA, loc. cit., grifo do autor, tradução nossa).

Importante mencionarmos que, em Hutcheson, há uma concepção do que vem a ser o fenômeno do riso. Esta concepção se apresenta como uma crítica à teoria do riso apresentada no século anterior por Hobbes.

Verena (1999) em *O riso e o risível na história do pensamento* irá mencionar esta questão em Hutcheson. Segundo Verena (1999), esta concepção de Hutcheson aparecerá em suas publicações no *Dublin Weekly Journal.* Vejamos esta passagem nesta obra citada de Verena:

> Tanto na junção de idéias [sic] contrárias quanto na semelhança forçada rimos por causa da justaposição de idéias [sic] incomparáveis de um ponto de vista grave ou sério. Rimos, por exemplo, quando uma conhecida sentença de uma obra sublime é aplicada a assuntos baixos ou vulgares, ou ainda quando uma pessoa grave, capaz ou digna sofre algum acidente ligado à baixeza, como a queda cômica, em que as idéias [sic] de dignidade e gravidade contrastam com as "contorções do corpo" e a "sujeira das roupas decentes" (VERENA, 1999, p.141, grifo do autor).

---

[12] O texto em língua estrangeira é "Se inspira también en el pensamiento de Locke, pero se separa de él, distinguiendo claramente dos facultades: la sensibilidad y la inteligencia."

[13] O texto em língua estrangeira é "Hay dos bellezas: la *original* y absoluta y la *comparativa* o relativa. La primera no hace referencia a ningún modelo, la segunda se funda en la fiel imitación de un modelo. La belleza dice siempre relación al sentimiento que cada individuo tiene de ella, y, sin embargo, su universalidad permite hablar de ella como algo absoluto. Tiene un fundamento objetivo: la uniformidad en la variedad; y se resuelve en finalidad, ya que una inteligencia gobierna el universo. Pero al mismo tiempo es subjetiva, puesto que depende del sentido interno, incluso de una sensación."

Interessante mencionarmos que John M. Robertson (1963) em sua introdução à obra *Characteristics of men, manners, opinions, times, etc.* de Shaftesbury, faz uma panorama geral desta obra demonstrando que há em Shaftesbury uma aliança entre ética e estética. Dessa maneira, Robertson (1963) compartilha da ideia de que há a presença de Shaftesbury no pensamento estético de Hume e de Hutcheson.

Para Ernst Cassirer (1992) em *A filosofia do iluminismo*, irá defender que Shaftesbury vai além do duelo entre empirismo e o racionalismo que acabou atingindo a estética. Desse modo, Cassirer (1992) considera que Shaftesbury recorre a uma espécie de intuição do belo. Belo este intrínseco em nossa natureza. Vejamos esta passagem de Cassirer em *A filosofia do iluminismo*:

> Para Shaftesbury, o belo não é, com efeito, uma *idea innata,* no sentido cartesiano, nem um conceito abstrato da experiência, na acepção de Locke. É autônomo e originário, "inato" e necessário, no sentido de que não se trata de um simples acidente mas de que pertence à própria substância do espírito e exprime-o segundo um modo perfeitamente específico. O belo não é um conteúdo adquirido por experiência nem uma representação (*Vorstellung*) que seria, desde o começo, confiada ao espírito em moeda sonante: é uma direção essencial, específica, uma energia pura e uma função original do espírito (CASSIRER, 1992, p.422, grifo do autor).

Wladislaw Tatarkiewicz (2006) em *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, cretividad, mímesis, experiencia estética*, cita Shaftesbury para pensar as relações entre arte e natureza. Para Tatarkiewicz (2006), Shaftesbury seguiria a linhagem de colocar a arte numa posição superior à natureza, pois a arte a reinventa. Posição que Tatarkiewicz irá comparar com Richardson, pois para este "(...) a arte não pode expressar certos fenômenos e propriedades da natureza (...)"[14] (TATARKIEWICZ, 2006, p.333, tradução nossa).

Assim, Wladislaw Tatarkiewicz (2006) em *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, cretividad, mímesis, experiencia estética,* menciona que a influência de Locke no pensamento de Shaftesbury foi importante uma vez que a partir dai as ideias de Shaftesbury tomam rumo de um "empirismo estético". Para Tatarkiewicz, Shaftesbury "(...) dava mais importância à questão das emoções e dos valores que a do conhecimento e do ser"[15] (Ibidem, p.356, tradução nossa).

---

[14] O texto em língua estrangeira é: "(...) el arte no puede expresar ciertos fenómenos y propiedades de la naturaleza (...)."

[15] O texto em língua estrangeira é "(...) daba todavía más importancia a la cuestión de las emociones y de los valores que a los del conocimiento y del ser."

Importante mencionarmos que Alberti Verena (1999) em *O riso e o risível na história do pensamento,* nos relata a crítica que Shaftesbury fez em relação à concepção do conceito de riso em Hobbes.

Segundo Verena (VERENA, 1999, p.133), será em *Uma carta concernente ao estusiasmo*, que foi publicada em 1708 e em *Sensus communis: um ensaio sobre a liberdade do wit e do humor*, publicada em 1709 que Shaftesbury irá desenvolver, implicitamente, uma concepção do que vem a ser o ridículo. Consequentemente, esta concepção, segundo Verena (1999), irá contribuir para a sua crítica à teoria do riso em Hobbes.

Nesse contexto, dirá Verena em *O riso e o risível na história do pensamento*:

> Vejamos as principais teses de Shaftesbury. Desde o início de "Uma carta...", somos informados de que a verdade é o princípio fundamental que governa o mundo. A relação desse princípio com o "ridículo" (*ridicule*) aparece adiante: se a verdade é a coisa mais poderosa no mundo, é curioso que os homens sensatos (*men of sense*) receiem ser ridicularizados, como se desconfiassem de seus próprios julgamentos. O ridículo, contudo, nada pode contra a razão, diz Shaftesbury, de modo que não se deveria ter medo de fazer o "teste do ridículo" (VERENA, 1999, p. 133, grifo do autor).

Segundo Verena (1999), o chamado *teste do ridículo*, em Shaftesbury, atuaria de um modo que pudesse ser uma auxiliar da razão.

Dessa maneira, para Verena Alberti (1999), Shaftesbury defende, contrariando Hobbes, a ideia de que em nossa natureza humana, "Há (...) um princípio natural que determina o que pode ser ridicularizado, princípio que, evidentemente, só é acessível àqueles que têm o senso apurado do belo" (Ibidem, p.139).

Wladislaw Tatarkiewicz (2006) em *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, cretividad, mímesis, experiencia estética*, defende a ideia de que o debate entre a concepção objetiva e subjetiva da beleza, Hutcheson demarcaria território sendo a favor da subjetividade do belo. Nesta obra, Tatarkiewicz afirma que:

> Francis Hutcheson (*An Inquiry into the origin of our ideas of beauty and virtue*,1725) afirmava que a beleza não é uma propriedade objetiva, (uma qualidade primária), das coisas, e sim uma <percepção da mente> que não depende de proporções constantes, nem se define por princípios racionais[16] (TATARKIEWICZ, 2006, p.247, grifo do autor, tradução nossa).

[16] O texto em língua estrangeira é "Francis Hutcheson (*An Inquiry into the Origin of Our Ideas of Beauty and Virtue,* 1725) afirmaba que la belleza no es una propiedad objetiva (una cualidad primaria)

Para Tatarkiewicz (2006) podemos perceber em Hutcheson, de um modo embrionário, noções, que serão conceitos-chave na estética de Kant. Para Tatarkiewicz (2006) há em Hutcheson uma aproximação com o pensamento estético de Hume uma vez que este considerava o belo uma invenção do espírito e não uma realidade exterior.

Segundo Longino[17] (2014) em *Do sublime*, o conceito de sublime não está no âmbito do cálculo, da argumentação e dos princípios da razão. Para Longino (2014) conceito de sublime está no âmbito do arrebatamento, sendo este uma fluxo de intensidade. Como bem afirma Longino ao defender que "(...) equivoca-se inteiramente quem reduz a regras técnicas tais qualidades. A genialidade, dizem eles, é inata, não se adquire pelo ensino; a única arte de produzi-la é o dom natural" (LONGINO, 2014, p.72).

Nesse contexto, para Longino (2014), apesar do sublime ser uma espécie de dom natural, seria importante o contato direto com as obras de arte desde a infância para que pudéssemos facilitar o nosso espírito a desenvolver este arrebatamento. Como podemos notar quando Longino afirma que "(...) é mister educar as almas, quanto possível, para a grandeza e, por assim dizer, torná-las prenhes sempre de arrebatamento" (Ibidem, p.78). Dessa maneira, para Longino (2014), o sublime estaria intrinsicamente em nossa natureza, entretanto deveríamos desenvolver essa aptidão, esse dom natural através da contemplação estética[18].

Longino (2014) também menciona que uma das formas de ocorrer este arrebatamento é pela experiência do amor. Para ele, o sublime pela experiência amorosa "(...) é como arrancar a alma do corpo" (Ibidem, p.83), pois a sensação de liberdade é muito forte. Notaremos em Hume (2001, 2005)[19], mais tarde, a aproximação entre o amor e estética pelo viés da mistura das paixões. Quando o

---

de las cosas, sino una <percepción de la mente>, que no depende de unas proporciones constantes, ni se define por principios racionales."

[17] Interessante mencionarmos o fato de que a estética de Longino poderia ser mais explorada nos departamentos de filosofia no Brasil, em termos de dissertações de mestrado e teses de doutorado. Mencionamos esta questão devido o fato de Longino (2014) ser um autor que, pelo viés do tema do sublime, irá influenciar outros autores na história da estética tal como Bayer (1995) nos mostrou.

[18] Burke (1993) e Kant (2002) retomarão esta questão, se aproximando de Longino, ao defenderem que o sublime é uma experiência do sujeito e com isso não haveria objeto sublime.

[19] Iremos explorar esta questão no capítulo III de nossa tese, a saber, *Hume e a tragédia.*

amor conduz a mistura das paixões, há uma inclinação para experimentarmos a sensação de beleza no espírito, produzindo, assim, calma, harmonia e tranquilidade.

Com efeito, em o filósofo italiano Antonio Banfi em *Filosofia da arte* nos relata a importância da obra *Do sublime* de Longino quando afirma que:

> É, pois, compreensível que o tratado do Pseudo-Longino, o único escrito que a antiguidade nos legou sôbre [sic] o sublime; o único que considera a poesia e a arte do ponto de vista da subjetividade e do domínio desta sôbre [sic] a objetividade retórico-canônica, tenha sido, muitas vezes, traduzido e haja tido, desde Boileau, tanta fama e tanta eficácia na direção em tal sentido do pensamento estético moderno. De Shaftesbury a Burke, de Hutcheson a Hôme [sic], até Kant, durante todo o século XVIII, o problema do sublime é um dos fundamentais não só para a estética, mas para a cultura em geral (BANFI, 1970, p.162-163).

Outro fato importante em *Do sublime* de Longino (2014) é o problema levantado pelo mesmo acerca do arrebatamento do sublime pelo viés do turbilhão de luz. Longino (2014) em uma curta passagem traz como exemplo o livro de *Gênesis*, ao afirmar “Assim também o legislador dos judeus, homem extraordinário, depois de conceber de maneira digna o poder divino, deu-lhe expressão logo na introdução das *Leis*, escrevendo: ‘Disse Deus’ O quê? ‘Faça-se luz’ e luz se fez;” (Ibidem, p.79-80, grifo do autor).

Nesse contexto, Longino (2014) recorre à Ilíada de Homero para fortalecer seu argumento sobre a intercessão entre luz e sublime. Longino menciona um episódio chamado *A batalha dos gregos* destacando a atitude do guerreiro Ájax ao afirmar que:

> É deveras o que sentiria Ájax; ele não pede para viver – seria baixo demais para um herói – mas como, tolhido pela escuridão, não pode empregar a sua bravura em nenhuma proeza nobre, indignado com a sua inércia na batalha, reclama luz com urgência, com a esperança de achar um funeral à altura de seu valor, ainda que o arrostasse Zeus (LONGINO, 2014, p.80, grifo do autor).

Uma vez que o sublime, para Longino (2014), é o que transcende a beleza, a luz divina, em todo seu esplendor, produz no espírito o arrebatamento. Dessa maneira, iremos encontrar uma influencia desta questão nas raízes do empirismo inglês, a saber, no filósofo da idade média Robert Grosseteste (1168-1253) e sua estética da luz.

Em se tratando da questão do sublime em Longino, torna-se de suma importância mencionarmos que Kant (2002) em sua obra *Crítica da faculdade do juízo*, ao pensar este tema, sofreu fortes influências de Longino. Com efeito, o arrebatamento no espírito tal como pensou Longino e que mais tarde o empirista Grosseteste irá desenvolver também tocou Kant (2002). Ariano Suassuna (2004) coloca bem ao afirmar que, em Kant, "(...) o Sublime tem, em comum com o Belo, o fato de serem, ambos, antes um ato de consciência do contemplador do que uma propriedade do objeto;" (SUASSUNA, 2004, p.176). Como bem afirma Marc Jimenez em *O que é estética?,* "O sentimento do sublime é testemunha do respeito que sentimos por nosso próprio destino" (JIMENEZ, 1999, p.138) e Raymond Bayer (1995) em *História da estética*, "(...) essa potência obriga-nos a reconhecer a nossa fraqueza" (BAYER, 1995, p.205). Vejamos esta passagem sobre o sublime dinâmico na *Crítica da faculdade do juízo* de Kant:

> Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda-d'água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza (KANT, 2002, p.107).

Umberto Eco em sua obra *Arte e beleza na estética medieval*, pensa a estética da luz de Grosseteste pelo viés da metafísica. Para Eco (1989), Deus carrega em sua natureza a luminosidade e esta é emanada pela beleza. Como bem afirma Eco em *Arte e beleza na estética medieval* que a postura de Grosseteste:

> (...) fornece uma imagem do universo formado por um único fluxo de energia luminosa, que é ao mesmo tempo fonte de beleza e de ser. A perspectiva é praticamente emanacionista: da luz única derivam, por rarefações e condensações progressivas, as esferas astrais e as zonas naturais dos elementos, e, consequentemente, as gradações infinitas da cor e os volumes mecânico-geométricos das coisas. A proporção do mundo, portanto, não é senão a ordem matemática na qual a luz, em sua difusão criativa, materializa-se segundo as diversificações a ela impostas pela matéria em suas resistências (...) (ECO, 1989, p.67).

Ao abordar os problemas levantados por Burke, Wladislaw Tatarkiewicz (2006) em *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, cretividad, mímesis, experiencia estética*, defende a ideia de que em Burke:

> (...) só podiam ser belos os pequenos objetos suaves que atuam de uma forma agradável. Sentido de beleza e sentido de sublimidade significam para ele conjuntamente o que hoje em dia se denomina como <experiência estética>[20] (TATARKIEWICZ, 2006, p.359, grifo do autor, tradução nossa).

Nesse sentido, Tatarkiewicz (2006) defende a ideia de que em Burke a verdade da arte não está no âmbito da razão e sim da imaginação.

Lênia Márcia de Mdeiros Mongelli (1992) em *A estética da ilustração* menciona a importante presença de Alexander Pope (1688–1744) no cenário da estética inglesa do século XVIII.

Nesse contexto, Mongelli (1992) destaca na obra *Essay on Man* de Pope que o mesmo nos apresenta, implicitamente, uma estética da felicidade pelo viés da beleza da natureza. Para Mongelli (1992), a imagem-modelo para esta concepção que Pope traz é a visão de mundo dos índios. Com efeito, segundo Mongelli, Pope estaria, de certa maneira, já fazendo uma crítica ao racionalismo. Adepto do estoicismo cristão e influenciado por Horácio e Virgílio, Pope, segundo Mongelli (1992), antecipa as questões levantadas pelo romantismo, principalmente sua visão sobre a relação entre arte e natureza.

Em se tratando de Alexander Gerard (1728-1795), Juan Plazaola (2007) em *Introducción a la estética: historia, teoria, textos,* nos chama a atenção para o fato de que a imaginação é criadora e não passiva, é ativa e não apenas uma auxiliar do entendimento. Dessa maneira, segundo Plazaola "Gerard descreve também admiravelmente a necessidade de revivermos a obra de arte como a faculdade crítica (...)"[21] (PLAZAOLA, 2007, p.95, tradução nossa).

João Ricardo Moderno (2013) em *Estética da contradição* afirma que:

---

[20] O texto em língua estrangeira é: "(...) sólo podían ser bellos los pequeños objetos suayes que actúan de una forma agradable. Sentido de belleza y sentido de sublimidad significaban para él conjuntamente lo que hoy día se denomina como <experiencia estética>."

[21] O texto em língua estrangeira é: "Gerard describe también admirablemente la necessidad de revivir la obra de arte con la facultad crítica (...)."

> (...) o escocês Alexander Gerard, autor do importante *Ensaio sobre o gosto* (1756), chegará mesmo a afirmar que "as operações da imaginação são os princípios de onde nascem os sentimentos do gosto". Não é tampouco obra do acaso que Gerard refira-se ao gosto partindo da ideia de sentimento. O gosto "sente". Há uma autonomia do sentimento do gosto (MODERNO, 2013, p.162, grifo do autor).

Juan Plazaola (2007) em *Introducción a la estética: historia, teoria, textos*, registra a importância na estética inglesa do século XVIII de Joshua Reynolds (1732-1792). Dentre seus textos que possuem interesse para o estudo da estética, segundo Plazaola (2007), Joshua Reynolds publicou, "(...) três artigos em *The Ilder* e nos *Discursos* que foram pronunciados anualmente na Academia de Belas[22]" (PLAZAOLA, 2007, p.96, grifo do autor, tradução nossa).

Segundo Plazaola (2007), na estética de Reynolds predominava uma concepção mimética da natureza. Para Plazaola (2007), duas grandes influências na estética de Reynolds foram Shakespeare e Michelangelo.

Para Plazaola (2007), quando Reynolds defende que a "(...) beleza não está no céu e sim na terra[23]" (PLAZAOLA, loc. cit., tradução nossa), há uma aproximação, de certa maneira, com a concepção empirista em Aristóteles.

Nesse contexto, para Plazaola (2007), Reynolds "Concebe o artista como um poder de síntese"[24] (PLAZAOLA, loc. cit., tradução nossa). Segundo Plazaola (2007) para Reynolds, a essência do belo estaria nas próprias coisas e, ainda assim, beleza esta inventada pelo espírito humano.

William Hogarth (1697-1764) é outro nome que em *Introducción a la estética: historia, teoria, textos,* Plazaola menciona. Segundo Plazaola (2007), *Analysis of beauty* é vista como a principal obra de teoria estética de Hogarth. Segundo Plazaola, é nesta obra que Hogarth investiga a essência da beleza.

Para Plazaola (2007) em *Introducción a la estética: historia, teoria, textos*, apesar de Adam Smith (1723-1790) ser classificado pela tradição como um pensador mais voltado para a área da política e da ética, existe a possibilidade de o pensarmos no campo da estética e, dessa maneira, o concebe como um grande nome para as preocupações estéticas do século XVIII inglês.

---

[22] O texto em língua estrangeira é: "(...) tres artículos de *The Idler* y en los *Discursos* pronunciados anualmente ante la Academia de Bellas Artes."

[23] O texto em língua estrangeira é: "(...) belleza no está en el cielo, sino en la tierra."

[24] O texto em língua estrangeira é: "Concibe al artista como un poder de síntesis."

Nesse contexto, Plazaola (2007) destaca a obra *Theory of moral sentiments*, que foi publicada em 1759, de Adam Smith para investigarmos a questão estética de seu pensamento.

Com efeito, segundo Plazaola (2007), em Adam Smith, o prazer estético é produzido pelo que ele chama de comodidade e utilidade. Para Plazaola (2007), o belo, assim, em Smith está conectado à questão do útil.

Em se tratando da questão do juízo de gosto, para Plazaola (2007), Smith é herdeiro da teoria de Hutcheson pelo fato de conectar o gosto ao conceito de simpatia, conceito este que também Hume aderiu. Dessa maneira, Plazaola defende a importância de Adam Smith pelo mesmo ter feito alianças entre a estética e a ética.

Sobre Henry Home of Kames (1696-1782), Plazaola (2007) destaca a obra *Elements of Criticism*, que foi publicado em 1761. Em se tratando da questão da autonomia da arte, segundo Plazaola (2007), Kames dá um passo atrás ao se mostrar fortemente influenciado por um aristotelismo estético.

Nesse sentido, Plazaola (2007) defende que a beleza em Kames possui características tais como a harmonia, simetria e proporção. Kames, assim, estaria aderindo no campo da estética ao movimento racionalista.

Em se tratando da estética inglesa do século XIX, Raymond Bayer (1995) em *História da estética* destaca John Ruskin, Spencer, Grant Allen, Vernon Lee e William Morris.

Segundo Bayer (1995), a estética de Ruskin é marcada por uma forte presença do sagrado. Religião e estética caminham lado a lado em Ruskin. Outro fato importante, para Bayer (1995), é a questão da crítica social presente na estética de Ruskin. Para Bayer (1995), um dos temas recorrentes em Ruskin era a estética da arquitetura. Nesse contexto, para Bayer, em Ruskin, “(...) um dos fins da arquitectura é embelezar o ambiente dos humildes” (BAYER, 1995, p.350).

Sobre esta questão de crítica social na estética de Ruskin, Bayer (1995) encontrou em *The Seven Lamps of Architecture* a obra em que ele melhor desenvolveu este tema. Segundo Bayer (BAYER, loc. cit.), nesta obra Ruskin levanta a hipótese de três lâmpadas, a saber, sacrifício, recordação e obediência. Para Bayer (1995), a primeira espécie de lâmpada segue os moldes de um misticismo presente em Ruskin. Já as duas outras lâmpadas, segundo Bayer

(BAYER, 1995, p.350), são representações de uma crítica social da estética da arquitetura.

Nesse contexto, segundo Bayer (1995), a estética de Ruskin esteve a todo o momento aliada ao povo, traçando, dessa maneira, a intercessão entre povo e arte. Para Bayer (1995), as influências para a questão de crítica social em Ruskin são, principalmente, a poesia de Tolstoi e as ideias de Rousseau.

Segundo Bayer (1995), "(...) para interpretar Ruskin, deveríamos dizer que o homem é um animal estético" (Ibidem, p.352). É de suma importância mencionarmos aqui que nesse *animal estético* de Ruskin há forte presença de um kantismo devido ao fato da questão do belo desinteressado. Ruskin também se coloca como humiano ao retirar deste *animal estético* a supremacia da razão.

Para Bayer (1995), em Ruskin, esta *contemplação desinteressada* está intrinsicamente conectada a um sentimentalismo ou, tal como chama Ruskin, um primeiro motor sentimental. Aqui, torna-se de suma importância para a compreensão deste motor, o conceito de simpatia. Ruskin utiliza o conceito de simpatia que tanto foi utilizado pela geração de Hume ao abordar a moral e a estética. Assim como em Hume, em Ruskin a simpatia é uma comunicabilidade das paixões. Para Bayer (1995) Ruskin foca na questão do amor. Nesse sentido, para Bayer (1995), em Ruskin o amor é a força motriz para que a simpatia estabeleça a apreensão do belo.

Nesse contexto, Bayer (1995) nos chama a atenção para o fato de Ruskin faz uma severa crítica à ciência, principalmente de cunho darwinista dando abertura, assim, para que ele elabore uma concepção finalista. Nessa passagem de *História da estética,* Bayer esclarece o sentido de finalismo em Ruskin e sua relação com a estética:

> O finalismo de Ruskin nasce da sua verificação da falência da ciência. De facto, há formas que parecem ser intencionalmente feitas para o homem e o finalismo de Ruskin é puramente subjectivo: é o homem que é a medida delas e se encontra no oposto exacto da atitude do sábio; é o antropocentrismo. Todas as causas se invertem e os fins estão em relação com o belo: o belo torna-se final (Ibidem, p.352-353).

Em se tratando das contribuições de Ruskin para a estética da arquitetura, Raymond Bayer menciona princípios estabelecidos por Ruskin. Vejamos esta passagem de *História da estética* de Bayer:

> 1º *princípio*: as construções românticas e góticas são mais nobres do que a construção grega; 2ª *princípio*: a decoração é o elemento principal da arquitectura; 3ª *princípio*: a decoração deve ser visível; 4ª *princípio*: a decoração deve ser natural; 5ª *princípio*: a decoração deve ser meditada; finalmente, 6ª *princípio*: a decoração gótica é mais nobre do que a decoração grega. E Ruskin propõe de maneira muito sugestiva, como tema de meditação ao leitor para a preeminência do gótico: <a vida do artesão e do mestre de obras> (BAYER, 1995, p.356, grifo do autor).

Segundo Bayer (1995), o naturalismo presente na estética de Ruskin tem como foco a questão da humildade do artista. Para Bayer (1995), é importante frisar que o naturalismo em Ruskin não segue os moldes do modelo clássico do conceito de naturalismo. Para Bayer (1995), em Ruskin o naturalismo assume um papel de não imitar a natureza e sim trazer à luz os detalhes que não estão visíveis para o olhar "comum" ou da razão discursiva. Dessa maneira, poderíamos afirmar, numa terminologia humiana, que o artista, assim, para Ruskin, seria aquele que consegue apreender do mundo cada átomo, cada detalhe da impressão de sensação.

Com isso, Bayer afirma em *História da estética* que o pensamento de Ruskin opera como:

> (...) uma concepção ética do artista. Adorar, humilhar-se, nada excluir, estes três termos ligados no seu breviário reduzem-se, em definitivo, não a dois valores estéticos, mas a duas virtudes: a probidade e o respeito. O naturalismo como doutrina da arte, juntando-se ao misticismo como doutrina do mundo, é o moralismo que invade a teoria da estética, como a apologética governa a sua teoria do conhecimento (Ibidem, p.355).

Raymond Bayer (1995) atribui a Spencer (1820-1903), Grant Allen (1848-1899) e Vernon Lee (1856-1935) um posicionamento de uma estética evolucionista. Com efeito, Bayer (1995) menciona a importância da obra *Principles of Psychology* (1852-1857) de Spencer para a divulgação deste tipo de estética.

Segundo Bayer (1995), na estética evolucionista liderada por Spencer, Allen e Lee, a tese central passa a ser "(...) o prazer reside no máximo de estimulação com o mínimo de esforço" (Ibidem, p.357). Assim, para Bayer (1995), na estética evolucionista notaremos fortes alianças entre arte e psicologia.

Para Bayer (1995), a arte para estes estetas passa, necessariamente, pela questão da força. Nesse contexto, Bayer (1995) afirma que nessa estética temos

influência da concepção kantiana de prazer desinteressado, entretanto conduzida por uma questão fisiológica.

William Morris (1834-1896) é outro pensador da estética inglesa do século XIX que Raymond Bayer (1995) destaca. Para Bayer (1995), Morris foi discípulo de Ruskin, entretanto, em *História da estética* Bayer estabelece algumas diferenças entre ambos. Vejamos esta passagem:

> (...) enquanto Ruskin é acima de tudo um filósofo, William Morris é um homem de acção; foi muito crente, mas não conservou a fé, e nele não encontramos nada de místico como em Ruskin. Sem dúvida, é difícil a William Morris estabelecer uma separação radical entre certas virtudes morais e a beleza, mas não há nele, como em Ruskin, confusão entre a arte e a moral, entre a beleza e a religião. Para Ruskin, a beleza é divina e inseparável do sentimento religioso. Para Morris, a beleza é humana e é consequência de uma alegre actividade. Para ele, a felicidade é coisa natural, permitida e fácil: tem grande amor pela vida. A natureza não quer nem a fealdade, nem o mal, e se nos confiarmos a ela, podemos ser felizes (BAYER, 1995, p.359).

Apesar de não interligar a arte à moral e à religião tal como Ruskin, Morris tentou ligar a arte à sua concepção marxista, entretanto, segundo Bayer (1995), esta aliança durou pouco tempo no pensamento de Morris.

Ainda dentro da estética do século XIX, temos Fechner. Este apesar de não pertencer à estética inglesa, torna-se importante para contextualizarmos a estética que sucedeu Hume pelo fato de Fechner apresentar uma estética empirista.

Ariano Suassuna (2004) em *Iniciação à estética*, mais especificamente no livro VI, *Os métodos da estética,* capítulo 36, *Fechner e a estética empirista*, apresenta as concepções acerca da arte no pensamento de Gustav Theodor Fechner. Assim, Suassuna (2004) coloca Fechner como um representante da estética empirista na filosofia contemporânea.

Nesse contexto, Suassuna (2004) utiliza como fundamento teórico a obras *Notions d'esthétique* de Charles Lalo e de Moritz Geiger *Os problemas de estética e estética fenomenológica* para pensar a estética em Fechner.

Suassuna (2004) levanta a hipótese de uma herança kantiana na obra do empirista Fechner. Dessa maneira, para Suassuna (2004) a questão de que o belo é uma invenção do espírito, questão esta que já havia sido colocado por Hume, perpassa a obra de Fechner quando o mesmo faz uma leitura da estética kantiana.

De fato, Hume e Kant compartilhavam da ideia muito próxima sobre a origem da beleza.

Com isso, para Suassuna (2004), Fechner, influenciado por Hume e Kant, faz da sua estética uma estética psicológica. Interessante notarmos esta passagem de *Iniciação à estética* de Ariano Suassuna:

> Outra decorrência fatal da Estética kantiana seria a de transformar a Estética num capítulo da Psicologia: se a Beleza é uma construção do espírito do sujeito, a Estética deve ser uma Psicologia da criação e da fruição da Arte; não pode estudar a Beleza nos objetos estéticos – quadros, poemas, sinfonias, esculturas, romances etc. – porque ela não se encontra ali, mas sim no espírito do sujeito. E como o advento dessa idéia [sic] coincidisse com o momento em que começam as suspeitas levantadas contra a própria Filosofia, foi esse, também, o momento em que se começou a considerar como única Psicologia legítima aquela que fosse praticada de acordo com "o rigor e os métodos experimentais da Ciência" O pensador que se encarregou de codificar a nova Estética, chamada científica ou empirista, foi Gustav Theodor Fechner (SUASSUNA, 2004, p.363-364, grifo do autor)

Segundo Suassuna (2004), numa tentativa de investigar o que seria o prazer ao experimentarmos o contato direto com uma obra de arte, Fechner apresenta seis espécies de princípios que são de suma importância para compreendermos o fenômeno da estética, a saber, o princípio do limiar estético, da ampliação estética, da síntese unitária do múltiplo, da não contradição ou da verdade, da clareza e da associação.

Para Suassuna (2004), o princípio do limiar estético possui como característica o fato de estar atrelado à intensidade com que chegam as impressões dos objetos artísticos no espírito que contempla. Lembremos que Hume (2001, 1999a) classificava as percepções em impressões e ideias. O critério da classificação humiana era a intensidade, força, vividez com que as percepções atingiam o espírito. Hume (2001, 1999a) defendia que as impressões são as percepções que chegam ao espírito com mais intensidade, assim, essas impressões ele denominava de impressões de sensação.

Dessa maneira, o princípio do limiar estético em Fechner se aproxima com a concepção humiana de impressões de sensação. Segundo Suassuna (2004), na estética de Fechner, quando a intensidade com que as impressões atingissem o espírito fosse fraca, só conseguiria alcançar a consciência. Hume (2001, 1999a) não

utilizava em seu pensamento o termo “consciência”, entretanto utilizava o termo “ideia” para abordar a intensidade enfraquecida.

Sobre o princípio da ampliação estética, Suassuna (2004) afirma que, em Fechner, seria uma espécie de mistura do prazer que ocorria no espirito. Desse modo, o prazer estético trabalharia de uma forma que o prazer abriria uma força dominante sobre outra espécie de prazer subordinado. Novamente o critério estaria conectado à questão da intensidade. Se tivermos dois tipos de prazeres que atingem o espírito, para Fechner, o prazer estético é aquele que supera, domina devido a força de sua intensidade.

Para Suassuna (2004), a experimentação que o espírito tem ao ter contato direto com uma obra de arte nos proporciona um prazer elevado comparado a outro tipo de prazer que não seja o estético. Esta relação de dominação e subordinação dos prazeres, aparece no pensamento de David Hume (2001, 2005) em se tratando das paixões. Em Hume (2001, 2005), as paixões são regidas por uma mistura da beleza que terá uma inclinação, pela sua intensidade, de ser comunicada para outras misturas e despertar a invenção de novas belezas.

Já no princípio da síntese unitária do múltiplo, Suassuna (2004) alega que Fechner defende que é um princípio que concebe a beleza “(...) como ‘unidade na variedade’ (...) a unidade agrada (...)” (SUASSUNA, 2004, p.369). Nesse contexto, segundo este princípio, numa obra de arte o que irá proporcionar o prazer estético no espírito será a unidade. Entretanto, para Suassuna (2004), não será uma unidade resultante de uma uniformidade e sim uma unidade dentro da multiplicidade. Suassuna (2004) nos chama a atenção para o fato de que uma característica marcante neste processo de produção do prazer estético é que “(...) a mudança sem nexo desagrada” (SUASSUNA, loc. cit.).

Com efeito, este princípio em Fechner traz fortes aproximações com o conceito de unidade de ação em Hume (1999a), segundo ao qual sem atuação dos princípios de associação a unidade de uma obra de arte pode ficar comprometida ao ponto de não conseguir provocar excitação da imaginação e das paixões no espectador.

O quarto princípio é o que Fechner chama de princípio de não contradição ou da verdade. Aqui, segundo Suassuna (2004), na estética experimental de Fechner, notamos que o mesmo defende a ideia de que a arte é regida por um princípio tipicamente da lógica racional. Sabemos que em lógica, o princípio de não

contradição possui herança aristotélica. Desse modo podemos afirmar uma presença do chamado racionalismo estético. Assim há uma heteronomia da imaginação tendo em vista que neste princípio de Fechner ela é serva da razão.

Nesse contexto, cabe mencionarmos que Fechner se coloca numa posição contrária ao criador do termo *estética*, a saber, Baumgarten. Em sua obra *Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema*, Baumgarten (1993) defende a ideia de que os objetos sensíveis (estéticos) não podem ser regidos pelos princípios da lógica racional. A necessidade de criar uma ciência que pudesse dar conta desses objetos é que fez com que Baumgarten (1993) viesse a criar a estética como disciplina autônoma[25].

Com efeito, João Ricardo Moderno (2013) em *Estética da contradição*, seguirá o caminho traçado por Baumgarten (1993) e irá defender a hipótese de que ao emitirmos juízo de gosto acerca das obras de arte, nosso juízo não pode ser regido pelos princípios da lógica racional e sim por um princípio que ele chama de terceiro incluso. Segundo Moderno (2013), este princípio, a arte é regida por uma lógica dá vida às contradições e estas são as contradições estéticas.

Segundo Moderno (2013), quanto maior a contradição estética, maior será a qualidade da obra. Moderno (2013) traça uma história do conceito de contradição estética que culminará de forma radical na estética de Theodor Adorno. Pensando com Moderno (2013), assim, seria impossível uma estética científica tal como Fechner propunha com sua estética experimental.

Ciência e arte, para Moderno (2013), seriam regidas por lógicas diferentes. A criação científica possui uma finalidade e enquanto que na arte, como bem colocou Kant (2002) em *Crítica da faculdade do juízo*, a finalidade é sem fim. Portanto, segundo a linhagem baumgartiana e em Moderno, são lógicas e atos de criação completamente distintos.

No princípio da clareza, para Suassuna (2004), Fechner defende que é necessário uma espécie de consciência. Aqui, nota-se, novamente um racionalismo estético próximo ao método cartesiano de evidência das ideias claras e distintas.

Por fim, temos o princípio de associação. Segundo Suassuna (2004), Fechner nos apresenta dois elementos de suma importância para a consumação do prazer estético no espírito, a saber, os internos e os externos. Para Suassuna (2004), em

[25] Este problema, iremos desenvolver em nosso primeiro capítulo, a saber, *A autonomia da imaginação criadora.*

Fechner, os elementos externos são todos os elementos da realidade sensível e os elementos internos estão relacionados à representação destes objetos em nosso espírito. Esses elementos são auxiliados pela memória e pela imaginação.

Nesse contexto, quando Fechner adere ao associacionismo estético, está de certa maneira herdando um problema levantado por Hume que é a importância dos princípios de associação para a construção da beleza e do prazer.

Em se tratando deste ultimo princípio, Suassuna (2004) faz um contraponto entre as posições de Charles Lolo em *Notions d'esthétique* e de Moritz Geiger em *Os problemas de estética e estética fenomenológica.* Para Suassuna (2004), Moritz Geiger defende que, em Fechner, a apreensão dos objetos artísticos fica por conta de ideias complexas que são formadas no espírito.

Para Suassuna (2004), Lolo defenderá que, em Fechner, o associacionismo estético está intrinsicamente conectado ao *atomismo estético*, segundo ao qual a percepção de cada átomo será responsável pela produção da beleza quando a imaginação e a memória atuarem juntamente com os princípios de associação.

Assim, é importante frisarmos que quando Deleuze, ao ler Hume, afirmar que "(...) *as relações são exteriores aos seus termos*" (DELEUZE, 2006b, p.2012, grifo do autor), podemos afirmar que *termos* serão, em Hume, pequenas fragrâncias de beleza.

Segundo Suassuna em *Iniciação à estética*, em Fechner notamos que:

> O método empirista, exige, assim, primeiro a formulação psicológica dos princípios estéticos, e por outro lado, o gosto artístico e discernimento crítico necessários para o estudo sistemático dos dados empíricos do campo estético, guiado tudo isso pelo método experimental. Muitos pensadores, porém, têm criticado, em Fechner, exatamente essa *simplificação* que ele considerava fundamental para a Estética científica. Indagam: "Será que um inquérito feito sobre retângulos pode fornecer alguma conclusão aplicável a uma obra como *A divina comédia*? E a conclusão vem, cortante: a Estética experimental pode ter êxito a respeito de certas formas simples ou de certas obras ligadas a Artes por natureza puras e mais "simples", como a Pintura; falha, porém, completamente, no que concerne às obras mais complexas e "impuras", como o Teatro ou o Romance (SUASSUNA, 2004, p.368, grifo do autor).

Nesse contexto, Suassuna defende que em Fechner há duas questões que merecem ser destacadas. De acordo com Suassuna (2004), em Fechner o método experimental aplicado à estética possui uma atenção especial aos dados empíricos que por sua vez precisariam ser regidos por uma espécie de simplificação.

Suassuna (2004) também destaca que, segundo Fechner, deveriam ser excluídos deste processo aqueles que possuem o que ele chama de gosto excepcional.

Para Suassuna (2004), Fechner diferenciava a estética filosófica da estética empirista. Segundo ele, a estética filosófica era a tradição na estética que defendia o que Fechner chamou de estética de cima. Desse modo, para Suassuna (2004), em Fechner, teremos que esta espécie de estética trabalha com o que a lógica racional chama de método dedutivo, segundo o qual partimos do geral para alcançarmos o particular.

Assim, podemos afirmar que o exemplo clássico fica por conta do conceito de belo em Platão. Segundo Suassuna (2004), em Platão, há uma essência da beleza e todos os casos particulares participam desta essência. Segundo Suassuna (2004), em Platão parte-se de uma beleza geral para se chegar a belezas particulares.

Desse modo, Fechner combate o conceito de beleza da metafísica clássica, segundo Suassuna (2004), radicalizando a aliança do método experimental à estética. Assim, para Suassuna (2004), a estética empirista de Fechner é o que o próprio chamava de estética de baixo. Segundo Suassuna (2004), para Fechner, nesta estética, o método utilizado teria que ser o método indutivo.

Na história do empirismo, notamos, segundo a tradição filosófica, que seus representantes aderiram a este método. Fechner segue, assim, a linhagem empirista clássica, entretanto, segundo Suassuna (2004), Fechner radicalizou a utilização deste método, levando-o para o campo da estética.

Dessa forma, para Suassuna (2004), em Fechner, seriam observados os objetos sensíveis ou estéticos a partir do ponto de vista do que ele chamou de *gosto normal* e depois alcançaríamos o geral. Na estética de baixo parte-se do particular para o geral. Nesse sentido, torna-se de extrema relevância mostrarmos uma passagem em que Suassuna (2004) traz uma experimentação de Fechner que nos auxilia a pensar a sua estética.

> Primeiro, fez uma série de cartões em forma de quadrilátero: as proporções entre os lados, porém, iam do retângulo mais estreito possível até o quadrado. Então, depois de prontos os cartões, ele os submeteu, num inquérito, ao maior número de pessoas de gosto “normal”, constatando que a grande maioria dessas pessoas repelia os extremos do retângulo estreito e do quadrado, demonstrando preferência pela forma do retângulo de ouro. A conclusão de Fechner foi que, o retângulo por demais estreito, exagerava na variedade, enquanto que o quadrado tinha unidade demais, ou melhor, representava aquela forma pobre de unidade que é a uniformidade. Enquanto isso, o “retângulo de ouro” resumia, melhor do que todos os

> outros quadriláteros, *unidade na variedade*, e esse era o motivo da preferência demonstrada por ele. Ficava, assim, comprovado que a Beleza era, realmente, "unidade na variedade"; não porém por uma simples fórmula abstrata, pressentida pelo método *dedutivo* da Filosofia, mas sim por meio de uma experimentação científica que, de baixo para cima, formulara a lei geral *indutivamente*, partindo do estudo da experiência e dos dados estéticos (SUASSUNA, 2004, p.366, grifo do autor).

Dessa maneira, é de extrema importância salientarmos que dentro do panorama histórico da estética que sucedeu Hume, chegamos à estética inglesa do século XX. Nesse contexto, Raymond Bayer (1995) em *História da estética,* mais especificamente no capítulo IV do livro V traça uma história da estética inglesa do XX.

Segundo Bayer (1995), uma das marcas registradas da estética inglesa do século XX é o fato dela negar a metafísica, com exceção de E.F. Carritt e Thomas Mc Greevy[26]. A *Crítica*, que foi utilizada pela geração de Hume, para Bayer (1995), é considerada o ponto de partida. Raymond Bayer (1995), neste capítulo, dá destaque a Harold Osborne, John Steegman, Herberto Read e E.F. Carritt.

Para Bayer, Harold Osborne (1905-1987) elabora uma estética crítica. Segundo Bayer em *História da estética*:

> Para Osborne, os estetas esqueceram que a filosofia da arte assenta na crítica e que a tentação subjectiva, metafísica, é tão grande que é permitido considerá-la como latente em quase todas as obras críticas. Ao ceder à tentação, tornando-nos teóricos da arte e perdemos ao mesmo tempo o contacto com a obra, enquanto que renegando esta atitude e expurgando a crítica dos seus elementos especulativos se chega a uma verdadeira ciência do belo. Trata-se, em suma, de salvaguardar a autenticidade da crítica, o que é o objecto de *Estética e Crítica,* belíssima obra publicada há alguns anos. Este raciocínio rigoroso seria perfeito se os critérios do belo se baseassem na identidade como em ciência (BAYER, 1995, p.426, grifo do autor).

Raymond Bayer (1995) defende que Harold Osborne rompe com o chamado naturalismo clássico. Dessa maneira, para Bayer (1995), Osborne estaria também libertando não só a arte e sim os estetas de uma visão classicista de teoria da arte. Segundo Bayer (1995), a estética de Osborne se apresenta com uma linhagem kantiana, uma vez que para ele a contemplação estética está direcionada para uma espécie de estética da percepção.

---

[26] Voltaremos a Thomas Mc Greevy em nosso último capítulo, a saber, *Hume e as relações entre estética e religião.*

Após apresentar o pensamento estético de Harold Osborne, Bayer menciona a estética de John Steegmann (1899-1966). Para Bayer (1995), o ceticismo e o sensualismo são características marcantes em sua estética. Steegmann, na visão de Bayer (1995), sofre influencias da estética de Hume. Para Bayer (1995), “O essencial, para ele como para Osborne, reside na percepção” (BAYER, 1995, p.427).

Nesse contexto, outro grande nome da estética inglesa do século XX, para Bayer (1995), é o esteta Herbert Read (1893-1968).

Segundo Bayer (1995), Read segue a vertente de uma estética empirista e adere, também, a máxima kantiana de que a arte é uma finalidade sem fim, assim, como uma tendência marcante na estética inglesa do século XX. Segundo Bayer (BAYER, loc. cit.) Read também atuou como conservador de Museu, mais especificamente *Victoria and Albert Museum.*

Segundo Bayer, em Read notamos que “O artista persegue constantemente o desconhecido, e a realidade que cria é sempre inesperada” (Ibidem, p.428).

Nesta passagem em *História da estética,* Bayer afirma que:

> Foi talvez no domínio da educação artística e na difusão das obas de vanguarda que Herbet Read mais se distinguiu, graças a um trabalho incessante. Nisso, segundo as suas próprias palavras, segue Platão e Schiller e, acrescentaremos nós, o esteta americano Thomas Munro. Pensa, com efeito, como Munro, que os modos de criação artística devem ser considerados como métodos ideias para revelar ao homem a sua personalidade. Read procura uma justificação científica para esse fenômeno de auto-revelação e esforça-se, como perfeito pedagogo, por mostrar por que meios tal sistema educativo pode ser aplicado (Ibidem, p.428).

Por fim, Bayer (1995) menciona a importância da estética de E.F. Carritt (1876-1964). Segundo Bayer (BAYER, loc. cit.), o que marcará este esteta inglês será o fato de seguir uma linhagem mais aliada ao racionalismo.

Segundo Bayer (1995), várias são as influencias que Carritt herda. Pelo fato de E.F. Carritt ter aderido a uma metafísica em sua estética, ele “bebeu da fonte” da filosofia antiga. Entretanto, Bayer (1995) destaca a presença de Kant e Schopenhauer como ponto-chave na estética de Carritt.

Além das questões estéticas, para Bayer (1995), Carritt também se preocupava com a questão dos nossos juízos estéticos. Notaremos que, nesse sentido, pensando com Bayer (1995), Carritt segue a linhagem humiana dos estetas

ingleses do século XVIII, uma vez que estes, em sua grande maioria, não subordinaram a estética à ética.

Importante salientarmos que estes autores da estética inglesa, assim como o fez Carritt, estão implementando, de certa, maneira, uma valorização da estética ao delimitar seu campo atuação dando voz e beleza a alguns conceitos que só eram estudados no campo da moral. Dessa maneira, com este posicionamento deles e pensando com Bayer (1995) esses mesmos conceitos começaram a ganhar uma nova roupagem e se destacando como categorias estéticas.

Dessa maneira, para que possamos fortalecer nossa argumentação, é de grande importância citarmos uma passagem que aparece em *História da estética* de Raymond Bayer. Eis a passagem:

> Carritt, ao distinguir o juízo estético do juízo moral, entrevê de maneira quase positiva a necessidade metafísica que qualquer justificação da arte implica. Se, em circunstâncias definidas, dois juízos morais opostos significam certeza num sentido ou noutro, o mesmo não acontece com o juízo estético: aquele que refuta o gosto de outrem pode não se enganar sem que com isso haja no outro a menor falha judicatória, Regressamos à dupla complexidade biológica e mental do indivíduo para admitir a liberdade operante do juízo estético. As únicas condições requeridas por Carritt são o desinteresse, a indiferença para com obrigações políticas ou religiosas, históricas ou científicas (BAYER, 1995, p.428).

1 A AUTONOMIA DA IMAGINAÇÃO CRIADORA

1.1 Da impressão[27] de beleza à ideia de beleza

O nosso objetivo neste capítulo será o de pensar o processo de criação artística em Hume a partir de sua concepção do que vem a ser estética empirista da vida. Nesse contexto, torna-se importante investigarmos a invenção, mistura e devolução[28] da beleza que ocorre no espírito[29]. O fio condutor será o conceito de ficções de beleza, conceito este gerado não só nos ensaios em que Hume pensou a arte e seus respectivos problemas.

Em Hume, o processo de invenção da beleza e de seus fragmentos, que será ativado por princípios artísticos na imaginação[30] e terá como consequência a

[27]Neste capítulo daremos mais atenção para as impressões de sensação, enquanto que no capítulo IV, *A beleza da mistura das paixões* iremos abordar de uma modo mais específico as de outra espécie. Aqui é importante frisarmos uma questão. Hume (1978) utiliza a expressão *impressions of reflection*. Expressão esta que aparece pela primeira vez, em Hume, no *Treatise of Human Nature*. Apesar da tradução para a língua portuguesa no Brasil do *Tratado*, de Déborah Danowski, utilizar *impressões de reflexão*, termo este adotado, atualmente, pelos intérpretes de Hume no Brasil, adotaremos *impressões de reverberação*. Esta nossa opção se tornará mais clara quando estivermos no quarto capítulo da nossa tese, *A beleza da mistura das paixões* uma vez que neste será trabalhada a noção de paixão. Entretanto, quando tivermos que usar na citação seja interna ou na nota de rodapé das passagens da obra de Hume traduzidas por Déborah Danowski ou os outros tradutores, iremos manter a expressão *impressão de reflexão* devido uma questão de fidelidade intelectual para com esses tradutores. Mas quando formos comentar, usaremos *impressões de reverberação.*

[28] Aqui é de suma importância deixarmos registrados que a terminologia “captura” e “devolução” e suas respectivas conjugações verbais, que utilizaremos em toda a nossa tese para pensar uma estética empirista da vida em Hume, serão retiradas das aulas do filósofo Cláudio Ulpiano (1932-1999), principalmente suas aulas sobre Bergson, visto pelo olhar de Deleuze, acerca do problema da percepção e do movimento. Convidamos o leitor para pesquisar as aulas de Ulpiano que estão disponíveis em áudio, texto e vídeo no site https://acervoclaudioulpiano.com/ que, de fato, é um material riquíssimo. Há muitas aproximações na concepção que Cláudio Ulpiano tem da filosofia de Bergson com a nossa concepção da estética empirista da vida em Hume. Entretanto, não iremos trabalhar essas aproximações, mas fica aqui o registro dessa nossa inspiração que tivemos em Cláudio Ulpiano.

[29] É de extrema importância mencionarmos que, na proposta desta nossa tese de doutorado, fazemos uma leitura de que pensar uma estética em *lato sensu* em Hume é pensar o espírito conectado diretamente a impressão de beleza. Desse modo, de acordo com a nossa proposta em Hume, o espírito é tratado como beleza.

[30] Aqui, torna-se interessante mencionarmos o fato de que o tema das sensações, que Hume irá estudar e que será importante para pensar sua estética empirista da vida, também será explorado por um contemporâneo seu, o filósofo Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780). Assim, iremos uma passagem de *Resumo selecionado do tratado das sensações* de Condillac (1989). Eis a passagem:

possibilidade de uma experimentação da beleza da vida, está presente em suas obras *Tratado da natureza humana*, mais especificamente o livro I *Do entendimento*, e nas *Investigações sobre o entendimento humano.* Será da articulação destes textos com a estética empirista da vida que iremos investigar os problemas que ambicionamos neste capítulo.

Cesar Kiraly (2010) em *Os limites da representação* afirma que a imaginação:

> A imaginação possui um papel importante no empirismo humeano. Percebamos que a ideia de imaginação em Hume não é tão somente fundada no percebido, mas enseja a sensação. Noutras palavras: objetiva o sensível e a sensação, igualmente, o empírico e o transcendental. Não é subordinada ao entendimento ou a qualquer faculdade. Contudo, poderíamos crer que a sensação se confunde com o percebido, e isso não seria diferente de dizer que o percebido e a sensibilidade são a mesma coisa. Por outro lado, parte da originalidade de Hume está em dissociar, de certa forma, a sensibilidade da sensação nos elementos transcendentais da experiência (KIRALY, 2010, p.48-49).

Nesse sentido, Kiraly (2010), irá desenvolver bem em seu texto a importância das sensações em Hume. Em se tratando do que ocorre no espírito, segundo o empirismo de Hume, Kiraly (2010) defende um aspecto do que ele chama de caótico.

De fato, concordamos com Kiraly (2010), pois se analisarmos os textos de Hume (2001, 1999a), iremos detectar que o princípio estético que há no espírito não tem o poder de controlar quais fragmentos de beleza ele irá capturar do mundo exterior.

Há, de certa maneira, em Hume, como podemos notar em *Da tragédia* e *Do padrão do gosto,* articulado com a questão da mistura das paixões, uma certa inclinação do espírito em cultivar e inventar a beleza do mundo.

Kiraly (2010) concorda em vários pontos com a interpretação que Deleuze (2001, 2006b) fez do pensamento de Hume. De fato, quando Kiraly (2010) destaca em Hume as sensações, podemos articular com a questão de pensarmos essas

---

"Esta investigação pode contribuir infinitamente para o progresso da arte de raciocinar; apenas ela pode desenvolvê-la até os seus primeiros princípios. Com efeito, nós não descobrimos uma maneira segura de conduzir constantemente nossos pensamentos, se não sabemos como são formados. O que se espera desses filósofos que continuamente recorreram a um instinto que eles não saberiam definir? Ter-se-ia a ilusão de extinguir a fonte dos nossos erros enquanto nossa alma age tão misteriosamente? Portanto, é preciso observarmo-nos desde as primeiras sensações que experimentamos; é preciso discernir a razão de nossas primeiras operações, voltar à origem de nossas ideias, desenvolver sua gênese, segui-las até os limites que a natureza nos prescreveu: em uma palavra, é preciso, como o disse Bacon, renovar todo o entendimento humano" (CONDILLAC, 1989, p.45).

sensações como fragmentos de belezas que o espírito irá capturar e transformar na mistura das paixões.

Muito importante quando Kiraly (2010) afirma que:

> (...) se formos empregar o termo *estética* para compreender o modo como Hume trata as sensações, e, a partir daí, aplicar esses conceitos para compreender a obra de arte, não poderemos compreender o termo como uma sistematização das sensações artísticas, mas como um filosofar sobre as sensações. A sensação assumindo papel de protagonista na investigação do produto da experiência com obras de arte (KIRALY, 2010, p.170, grifo do autor).

Em termos humianos, poderíamos perguntar se haveria algum empecilho[31] para a invenção da beleza por parte do espírito e sua mistura de paixões, entretanto notaremos que Hume faz uma espécie de apologia para pensar a beleza não só em termos de obras de arte e sim em termos de vida, ou seja, essas sensações, que Kiraly (2010) destaca, que capturamos do mundo serão devolvidas pro mesmo em forma de beleza, este processo levado ao extremo será a proposta humiana de uma estética empirista da vida, ou seja, uma abordagem por todos os setores da vida pelo viés da beleza.

Interessante quando Kiraly (2010) ao valorizar as sensações em Hume pensa uma intercessão entre a crítica e a moral no empirista escocês:

> A capacidade de julgar, ponto de partida para a crítica e para a moral, é aprimorada apenas, pelo refinamento do gosto, onde nossas percepções realizam noções mais justas e mais belas sobre a vida, não impondo a ela nossos delírios de justeza e beleza, mas na composição com o mundo, perceber o Belo e o justo (Ibidem, p.174).

Nesse sentido, Kiraly (2010), indiretamente, nos auxilia a pensar a questão da estética empirista da vida em Hume, principalmente quando afirma que em Hume “O espírito refinado é feito pelo contato com as belezas do mundo” (KIRALY, loc. cit.).

Nesse contexto, Kiraly (2010) estabelece uma diferença entre a imaginação e a memória, em Hume, como podemos notar nesta passagem de *Os limites da representação*:

> Sobre a imaginação, podemos dizer que age de modo livre quanto ao uso associativo. Todavia, apenas arranja construções, entre elementos que já

[31] Este debate ganhará forma mais a frente, neste mesmo capítulo, quando trabalharmos as relações entre arte e as drogas.

> foram percebidos, não sendo absurdo classificar a imaginação em Hume como semitranscendental. Ela não está limitada à experiência para poder associar, mas apenas pode associar utilizando os átomos de experiência apreendidos. Agora, quando tratamos da memória, devemos entender que esta é o resultado da interação entre percepção e ideia, pois uma ideia é gravada na memória em decorrência da intensidade da percepção. Por isso Hume indica que a impressão é mais violenta do que a ideia, pois é justamente essa violência que permite *o gravar em memória* de uma determinada ideia (KIRALY, 2010, p.49-50, grifo do autor).

Nesse sentido, na passagem acima de Kiraly (2010) traz, em Hume, uma questão de suma importância para se pensar a invenção da beleza no espírito, que é a transformação que ocorre com as sensações. Vale frisar que no desenvolvimento de nossa tese, iremos articular esta questão com a questão da mistura que a beleza faz dentro da mistura das paixões[32].

Tanto Cesar Kiraly (2010) quanto Deleuze (2001, 2006b) defendem a ideia de que o ponto chave da filosofia de Hume está no fato de trazer a importância da criação. Pensando com Kiraly (2010) e Deleuze (2001, 2006b), tendo em vista essa questão da criação, temos então um dos caminhos para se pensar uma estética empirista da vida no pensamento filosófico de David Hume. Interessante registrarmos quando Kiraly afirma em *Os limites da representação* que "(...) a causalidade não *está* no mundo. A causalidade é antes: *vista no mundo*" (Ibidem, p.52, grifo do autor).

Nesta passagem em *Os limites da representação*, Kiraly (2010) menciona, assim como Deleuze (2001, 2006b), a questão das ficções em Hume. Eis a passagem:

> É interessante notar o papel do conceito de ficção na filosofia de Hume. A crença, comparativamente, é distinta de uma ficção apenas na intensidade, da mesma forma como acontece na distinção entre impressões e ideias. As ficções são produzidas pela imaginação; e como relação a elas não possuímos a mesma adesão intensa, quanto com relação às crenças (Ibidem, p.54-55).

[32] Iremos aprofundar os princípios das paixões, articulado com a estética empirista da vida, em nosso quarto capítulo, a saber, *A beleza da mistura das paixões.*

Nesse contexto, André Vergez[33] (1984) em sua obra intitulada *David Hume*, defende que:

> Em primeiro lugar, não seria correcto supor que, para Hume, o espírito fosse meramente passivo, uma <tábua rasa>, uma massa mole onde se inscreveriam mecanicamente os estímulos externos. Um cego de nascença não saberia certamente, devido à falta de estímulos, fazer a menor ideia das cores. Mas, suponhamos <um homem familiarizado com todo o tipo de cores, excepto com uma tonalidade particular de azul que o acaso nunca lhe permitiu encontrar. Que se coloquem diante deste homem todas as diversas tonalidades desta cor, à excepção dessa tonalidade particular, numa gradação decrescente da mais escura para a mais clara>. Tal homem, assegura Hume, <aperceber-se-á de um vazio>, podendo <suprir essa falta unicamente através da sua imaginação> e <conceber a ideia dessa tonalidade particular que os seus sentidos nunca lhe forneceram>. Única excepção, mas muito significativa. Isto é testemunho de um impulso da imaginação, de um dinamismo de espírito humano, de uma actividade psicológica subjectiva que, no empirismo original do filósofo escocês, é fundamental (VERGEZ, 1984, p.18, grifo do autor).

Nesse sentido, quando Vergez (1984) menciona a expressão *tábula rasa*, está se referindo a uma concepção que é marcante no empirismo de Locke. Interessante mergulharmos um pouco na terminologia que Vergez (1984) utilizou que é *massa mole*. Dessa forma, pensando essa *massa mole* como algo que pode ser moldado por algo, Vergez (1984) ao negar essa *massa mole,* está alegando que o espírito é, de certa maneira, autônomo.

Dessa maneira, pensando com Vergez (1984) poderíamos utilizar a expressão oposta a *massa mole,* ou seja, *massa dura*, como aquela que não pode ser modelada por nada. Pensando com Vergez (1984), esta *massa dura*, é de, uma certa maneira, a imaginação em Hume. Pensando com Vergez (1984), realmente a imaginação é independente do fora, pois, em Hume (2001, 1999a), percebemos que já tem nela os princípios de associação de ideias, assim, quando ela recebe os fragmentos de beleza, sua maneira de atuar é independente ao ponto de que, é ela que criará as futuras belezas que passaram antes por uma mistura das paixões no espírito.

Com efeito, a expressão *massa mole* que Vergez (1984) utiliza para pensar a imaginação em Hume, está relacionada a uma tradição filosófica que coloca a razão sendo superior à imaginação. Segundo Vergez (1984), Hume rompe com isso.

Importante mencionarmos que na passagem que citamos de Vergez (1984), há uma referência de uma questão levantada por Hume (2001, 1999a) que é a

[33]André Vergez (1926-2006).

questão de uma pessoa nunca ter tido uma impressão de sensação com uma tonalidade do azul.

Com efeito, essa questão encontra-se em duas obras de Hume (2001, 1999a). Num primeiro momento em seu *Tratado da natureza humana,* mais especificamente livro I, parte I, seção I. Já num segundo momento na *Investigação sobre o entendimento humano* de Hume, mais especificamente na seção II, intitulada *Da origem das ideias.*

Também se torna interessante mencionarmos o exemplo que o filósofo contemporâneo de Hume, Condillac (1989) traz em *Resumo selecionado do tratado das sensações* para pensar as sensações e que também utiliza o tom azul:

> Então tocamos um corpo sobre o qual está fixada a nossa vista; suponho-o de uma só cor, azul, por exemplo. Nessa suposição, o azul, que parecia antes a uma distância indeterminada, deve parecer atualmente à mesma distância que a superfície que a mão toca e essa cor se estenderá sobre essa superfície como inicialmente se estendeu sobre a superfície exterior do olho. A mão diz de alguma maneira à visão: *O azul está sobre cada parte que eu percorro;* e a visão, à custa de repetir esse juízo, forma um ato tão forte que acaba por sentir o azul onde julgou (CONDILLAC, 1989, p.55, grifo do autor).

Nesse sentido, Marc Jimenez (1999) em sua obra intitulada *O que é estética?*, menciona Condillac e seu interesse pela estética, como podemos notar nesta passagem:

> *Les recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté de la vertu,* de Francis Hutcheson, são traduzidas para o francês em 1749. Entre os tradutores: Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780). A obra exerce uma influência determinante em David Hume e em Kant, sensíveis à idéia [sic] de que a razão, sozinha, não pode desembocar na ação se não for guiada seja pelo sentimento interior, seja pelo instinto, posição contrária à do racionalismo (JIMENEZ, 1999, p.80, grifo do autor).

André Vergez (1984) no início de sua obra *David Hume,* já nos alertava para uma questão importante, a saber:

> A filosofia inglesa do século XVIII, apaixonada pelo concreto, pelo dado, desconfiando das abstracções e das hipóteses, pretende ser simultaneamente ingénua e rigorosa; rigorosa porque ingénua, porque desejosa de permanecer fiel à experiência vivida, ao imediato. (VERGEZ, 1984, p.17)

Nesse contexto, chamamos a atenção para o fato que esta questão que Vergez (1984) trouxe de Hume (2001, 1999a) com o exemplo de nunca termos experimentado uma certa impressão de sensação, não tem como pano de fundo só o tema da origem das ideias tal como diz o título da seção dos textos de Hume (2001,1999a).

De fato, se formos pensar com Vergez (1984), em termos de estética em Hume, essa questão também mostra que a beleza sempre irá trazer um certo toque, o risco, o dedo, a marca do artista, artista este não só os que criam obras de arte e sim todos nós que possamos fazer da vida uma estética, tal como a proposta humiana de pensar a estética em *latu senso,* uma estética empirista da vida

Assim, quando Vergez (1984) se utiliza desse exemplo de Hume (2001, 1999a) para pensar a imaginação, está de certo modo, atribuindo à mesma, a característica de ser criadora, que no caso da estética, uma criadora que embeleza a vida.

Nesse contexto, vejamos uma passagem de Anthony Quinton[34] (1999) em seu livro *Hume*:

> Uma idéia [sic], para ele, é uma figura ou imagem mental. É verdade que pensamos, até certo ponto, por meio de imagens, mas pensamos também com palavras, e com diagramas e esquemas que são, de certo modo, similares a imagens, embora não se possa dizer que sejam cópias. O ponto crucial é que todos esses itens são veículos de conceitos ou significados. É fácil pensar em imaginações (sonhos e alucinações, por exemplo) que são muito mais vívidas do que a maior parte do que percebemos, para não dizer do que meramente lembramos (QUINTON, 1999, p.17).

Quinton (1999), aborda a questão da ideia de substância em Hume e afirma que em Hume “Não há impressão da qual a idéia [sic] de substância possa ser derivada. Tudo que percebemos é uma coleção de qualidades, persistentemente associadas umas às outras” (Ibidem, p.18). Podemos articular esta questão que Quinton (1999) traz em Hume com a estética empirista da vida ao pensarmos que não há uma substancialidade nessa beleza que o espírito lança para o mundo exterior. Dessa forma, articulando Kiraly (2010) com Quinton (1999), podemos afirmar que, na estética empirista da vida em Hume, a vida é embelezada por sensações.

[34] Anthony Quinton (1925-2010)

Túlio Aguiar (2008) em *Causalidade e direção do tempo: Hume e o debate contemporâneo*, quando aborda a questão das ideias e impressões em Hume afirma que:

> (...) uma idéia [sic] complexa pode unir idéias [sic] cujas impressões não estão unidas da mesma forma em uma impressão complexa e porque uma impressão complexa pode não ser perfeitamente copiada em uma idéia [sic] complexa. No primeiro caso, a assimetria parece ser gerada pela liberdade da imaginação, enquanto que, no segundo, ela se deve à deficiência da memória (AGUIAR, 2008, p.22).

Com efeito, pensando com Túlio Aguiar (2008), na estética empirista da vida em Hume, a, digamos, evolução e transformação que a beleza tem dentro da mistura que ocorre no espirito até ser devolvida para conquistar e criar novas misturas passa necessariamente pelos trabalhos desenvolvidos pela memória e a imaginação. Assim, articulando essa questão que Aguiar (2008) traz, em Hume, com o ensaio *Da tragédia* fica mais claro, quando Hume (2004b) traz a questão do quanto que o teatro em si emana todo esse processo que ocorre no espírito.

Nesse contexto, é importante trazermos a essa altura da nossa argumentação, uma passagem que está presente no *Tratado da natureza humana* de Hume (2001):

> Convém observar ainda uma segunda divisão entre nossas percepções, que se aplica tanto às impressões como às idéias [sic]. Trata-se da divisão em SIMPLES e COMPLEXAS. Percepções simples, sejam elas impressões ou idéias [sic], são aquelas que não admitem nenhuma distinção ou separação. As complexas são o contrário dessas, e podem ser distinguidas em partes. Embora uma cor, sabor e aroma particulares sejam todos qualidades unidas nesta maçã, é fácil perceber que elas não são a mesma coisa, sendo ao menos distinguíveis umas das outras (HUME, 2001, p.26, grifo do autor).

.

Não temos comprovações de que Rubem Alves leu Hume, entretanto devido a sua sensibilidade perante o mundo podemos fazer aproximações pelo viés do conceito de beleza em Hume. Dessa maneira, em *Do amor à beleza*, Rubem Alves (2014a) afirma que:

> As palavras poéticas nos vêm como emissárias de um outro mundo, um mundo que não havíamos visitado antes. Não! Talvez o tenhamos visitado! Talvez tenhamos nascido nele! Mas ele foi esquecido quando o brilho dos

> reflexos ofuscou as nossas origens. Cada poema é um testemunho desse mundo perdido. (ALVES, 2014a, p.15)

Nesse sentido, articulando essa passagem de Rubem Alves (2014a) com a estética empirista da vida em Hume, podemos, digamos, recuperar os fragmentos de belezas que estão em nós, fragmentos estes experimentados durante a nossa existência, ou seja, esse mundo que Rubem Alves (2014a) mostra na passagem acima, em termos humianos, pode ser o mundo das sensações que tanto Kiraly (2010) e Deleuze (2001, 2006b) pensam em Hume.

Outro momento importante para a nossa questão é quando Rubem Alves (2014a) afirma que “O crepúsculo faz chorar. A beleza faz chorar. Choramos porque o crepúsculo somos nós. Somos belos e efêmeros como o crepúsculo” (Ibidem, p.38). De fato, novamente articulando Rubem Alves com a estética empirista da vida em Hume, notamos que Rubem Alves (2014a), traz a ideia de que o espírito não só cria a beleza e sim é a própria beleza. De fato, na estética empirista da vida em Hume somos a beleza que cultivamos (Cf. HUME, 2004c).

Pensando com Rubem Alves (2014a), de fato, em Hume, a transformação que os fragmentos de beleza sofrem na mistura que ocorre no espírito também acontecerá fora de nós, uma vez que eles conquistarão e/ou criarão novas misturas quando forem compartilhados ou por obras de arte ou por nossa leitura estética empirista da vida. Interessante citarmos Rubem Alves quando afirma que:

> A intenção da beleza é a transformação do mundo. Cada obra de arte é uma oração pela volta do Paraíso. Beethoven teria alegremente trocado a beleza da *Nona sinfonia* pela beleza de um universo embriagado pela alegria (ALVES, 2014a, p.39, grifo do autor).

1.2 **A autonomia da imaginação**

Em se tratando da questão da autonomia da imaginação, dentro do contexto de nossa proposta de uma estética empirista da vida em Hume, observaremos que Hume é citado por grandes autores da história da estética como aquele que trouxe contribuições para pensarmos o conceito de imaginação, fato este que se comprova

em Moderno (2013), Bayer (1995), Plazaola (2007), Tatarkiewicz (2006), entre outros. E assim o fez o, também, o esteta italiano Dal Muratori Al Cesarotti (1979) em *Momenti e problemi di storia dell'estetica. Parte seconda. Dall'illuminismo al romanticismo.*

Desse modo, Dal Muratori Al Cesarotti (1979) ao abordar a estética empirista de Hume demarca a importância que a teoria da associação de ideias tem para pensarmos seu conceito de imaginação.

Dal Muratori Al Cesarotti afirma que "O gênio não ocupa lugar de destaque na estética empirista (...)"[35] (CESAROTTI, 1979, p.615, tradução nossa). Assim, Cesarotti (1979) não explora como seria a imaginação de um gênio em Hume.

João Ricardo Moderno (2016) em sua belíssima obra intitulada *Estética e imaginação criadora*, composta por 16 ensaios, traz no seu ensaio de número 5, cujo título é *O assombro da imaginação* criadora, uma abordagem estética sobre o romance *Carta aos loucos* do grande poeta brasileiro Carlos Nejar.

Neste ensaio, Moderno (2016) exalta a imaginação criadora corroborando, assim, com a discussão levantada por Hume, dentro dessa proposta de uma estética empirista da vida, sobre a autonomia da imaginação. Vejamos esta passagem de Moderno (2016) em *Estética e imaginação criadora*:

> A criação literária não é uma atividade racional, cognitiva, de inteligência conceitual, discursiva, mas "burra" no sentido de produto da inteligência imaginante, da imaginação criadora, fora dos parâmetros da racionalidade, um delírio fugaz e volitivo. Platão e os gregos antigos a designavam "*mania*", loucura pelas Musas, através do transe ou delírio poético. A "desordem" artística sempre desafiou a ordem da razão, e esta até hoje acumulou uma enorme dificuldade histórica em conviver com as razões da desordem artística, que é de fato uma *ordem singular* (MODERNO, 2016, p.88, grifo do autor).

João Paulo Monteiro (1983), um dos maiores tradutores das obras de Hume no Brasil, publicou um artigo intitulado *Kant leitor de Hume, ou o "bastardo da imaginação"* pela revista *Discurso* em 1983 segundo o qual traçou intercessões entre o conceito de imaginação em Hume e em Kant.

Nesse contexto, segundo João Paulo Monteiro (1983) ao investigarmos a *Crítica da razão pura* de Kant e traçarmos um paralelo com o *Tratado da natureza humana* e as *Investigações sobre o entendimento humano* de David Hume, iremos

[35] O texto em língua estrangeira é: "Il genio non occupa un posto preminente nell'estetica empirista (...)"

detectar que há uma presença marcante na chamada teoria do conhecimento de Kant.

Entretanto, Monteiro (1983) traz um detalhe comparativo entre Kant e Hume que é sobre o conceito de causalidade quando afirma que “É quanto à origem do conceito de causa enquanto tal, do próprio conceito de uma conexão entre as causas e os efeitos em geral, que Kant se mostra insatisfeito com a teoria humeana” (...) (MONTEIRO, 1983, p.146).

Neste artigo Monteiro (1983) ainda afirma que:

> A analítica transcendental, enquanto analítica dos conceitos, pretende superar o empirismo à medida que esses conceitos vão ser procurados na própria estrutura do entendimento, uma estrutura que não deriva da experiência e é, pelo contrário, sua condição de possibilidade (Ibidem, p.147).

Nesse contexto, ao comparar Kant com Hume, o texto de Monteiro (1983) traz excelentes contribuições para não só pensarmos a função da imaginação em Hume, como também o que não podemos atribuir à mesma, como bem notamos quando Monteiro (1983) defende que “(...) para Hume o conceito de causa se forma a partir do entendimento (...)” (Ibidem, p.151).

Hume (2001) apresenta uma interessante passagem no *Tratado da natureza humana* e que se encontra no Livro I, parte I, seção I. Vejamos a passagem:

> Cada um, por si mesmo, percebe imediatamente a diferença entre sentir e pensar. Os graus mais comuns dessas duas espécies de percepções são facilmente distinguíveis, mas não é impossível que, em certos casos, elas possam estar muito próximas uma da outra. Assim, por exemplo, no sono, no delírio febril, na loucura, ou em qualquer emoção mais violenta da alma, nossas idéias [sic] podem se aproximar de nossas impressões. Por outro lado, acontece, às vezes, de nossas impressões serem tão apagadas e fracas que não somos capazes de as distinguir de nossas idéias [sic] (HUME, 2001, p.25-26).

Esta passagem de Hume (2001) que citamos acima é de extrema importância para o desencadeamento de uma estética empirista da vida em seu pensamento filosófico, pois Hume (2001) nos mostra exatamente situações em que, depois do espírito ter capturado os fragmentos de beleza, ele não consegue fazer o discernimento necessário do que ele capturou.

De fato, para Hume (2001), em sua estética, quando o espírito tem esta dificuldade, prejudica todo o caminho dos fragmentos da beleza que o espírito capturou do mundo externo ao ponto de não ocorrer o ato deles conseguirem ser misturados e, depois, devolvidos.

Nesse sentido, em Hume, quando falamos deste prejuízo que ocorre no espírito, estamos falando de algo grave, pois anula toda a possibilidade de haver uma estética empirista da vida. De fato, para haver uma estética empirista da vida, é preciso que o espírito consiga devolver os fragmentos de beleza para o mundo exterior, mundo este o mesmo que o espírito capturou esses fragmentos, pois só dessa maneira que iremos fazer uma leitura estética empirista da vida. E, assim, nessas situações em que Hume (2001) nos mostrou, na passagem citada, não haverá a devolução desses fragmentos, ficando os mesmos, desse modo, apenas na imaginação.

Com efeito, indiretamente, Hume já no século XVIII, abre um debate de suma importância para o campo da estética que é a relação entre a arte e as drogas.

O discurso do senso comum afirma que muitos artistas alegam que a imaginação criadora poderá ser excitada ao consumirmos as drogas. Alegam que o efeito que elas produzem faz com que rompa as categorias de espaço e tempo, abrindo, assim, uma espécie de outra dimensão e tendo como consequência facilitando a inspiração para criar a beleza. Pensando com Hume (2001, 1999a), cabe-nos uma pergunta: as drogas excitam a imaginação do artista e contribuem para a criação?

Nesse sentido, em termos humianos, podemos pensar na questão da intensidade com que os efeitos das chamadas drogas ilícitas podem produzir tanto no espírito quanto no corpo.

Pensando com Hume (2001, 1999a), a intensidade com que essas substâncias violentam o organismo provocam distúrbios ao ponto de não conseguirmos sequer discernir o que é a realidade objetiva ou não.

Dessa maneira, em termos humianos, as drogas não conseguem excitar a imaginação e prejudicam o processo de criação artística tendo em vista que elas provocariam, assim como na última passagem que citamos de Hume (2001), uma dificuldade em o espírito conseguir estabelecer todo o processo de mistura dos fragmentos de beleza. Assim, para Hume, as drogas não contribuiriam para a

invenção da beleza, pelo contrário, contribuiria para o seu bloqueio dentro da mistura das paixões.

De fato, seguindo este raciocínio, temos que para Hume as drogas conseguiriam anular qualquer tentativa de se pensar uma estética empirista da vida, pois anulando a devolução da beleza (impressão de reverberação), anula nossa leitura estética do mundo e da nossa própria vida.

Interessante o fato de que pensando esta questão a partir do pensamento de Hume, podemos afirmar que uma estética empirista da vida em Hume traz como contribuição para a sociedade, em que vivemos uma questão de utilidade pública. Fato, também importante é que a estética empirista da vida, em Hume, rompe com a ideia que se fixou no senso comum desta relação das drogas com a inspiração poética.

Nesse contexto, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992a) em *O que é a filosofia?*, mais especificamente no capítulo *Percepto, afecto e conceito*, também tocam nesta questão. Vejamos esta passagem de *O que é a filosofia?*:

> A questão de saber se as drogas ajudam o artista a criar esses seres de sensação, se fazem parte dos meios interiores, se nos conduzem realmente às "portas da percepção", se nos entregam aos perceptos e aos afectos, recebe uma resposta geral, na medida em que o que foi composto sob efeito de droga é o mais das vezes extraordinariamente friável, incapaz de se conservar por si mesmo, desfazendo-se ao mesmo tempo que se faz ou que o olhamos (DELEUZE e GUATTARI, 1992a, p.195, grifo do autor).

Nesse sentido, notamos que Deleuze e Guattari (1992a) chegam a uma conclusão semelhante a de Hume no sentido que também não concordam com a questão de que as drogas poderiam contribuir para o mecanismo de produção de uma obra de arte.

Importante mencionarmos que Deleuze e Guattari (1992a) não citam diretamente o escritor Aldous Huxley em *O que é a filosofia?,* entretanto a expressão que eles usam, nessa obra, "portas da percepção" lembra o título do livro de Aldous Huxley, a saber *As portas da percepção*[36].

Vale frisar que um autor que Huxley (2013) utiliza para pensar suas questões em *As portas da percepção* é o poeta inglês do século XVIII, William Blake (1757-1827).

[36] Vale frisar que Deleuze e Guattari publicaram *O que é a filosofia?* em 1991 na França e Aldous Huxley publicou *As portas da percepção* em 1954.

Aqui, podemos sim conectar os relatos de Huxley (2013) com relação também à arte, tendo em vista quando ele mesmo pergunta “(...) como é que poderemos visitar os mundos que, para Blake, Swedenborg ou Johann Sebastian Bach, constituíam sua morada?” (HUXLEY, 2013, p.19).

Em *As portas da percepção*, Aldous Huxley (2013) relata o que sentiu quando ele usou uma droga chamada mescalina. Como ele mesmo afirma “(...) numa radiosa manhã de Maio, engoli quatro décimos de grama de mescalina, dissolvidos em meio copo de água, e fiquei à espera dos resultados” (Ibidem, p.17).

Nesse contexto, Huxley (2013) denuncia que, nesta passagem de *As portas da pecepção* que*:*

> E pelo menos um filósofo de ofício consumiu mescalina na esperança de que esta pudesse fazer luz sobre enigmas que há já tanto tempo aguardam solução, como o lugar da mente humana na natureza e a relação entre o cérebro e a consciência (Ibidem, p.16).

Interessante trazermos uma discussão sobre a questão da beleza e imaginação ao lermos esta passagem de Huxley (2013):

> Continuei a olhar para as flores e, na luz viva que delas emanava, julguei detectar o equivalente qualitativo da respiração – mas uma respiração sem regressos a um ponto de partida, sem um refluxo cadenciado, somente um fluir repetido da beleza para uma beleza ainda mais acentuada, do significado profundo para um significado cada vez mais profundo (Ibidem, p.22).

Nesse sentido, percebemos que na passagem acima, Huxley (2013) ao relatar o que sentiu quando usou a mescalina, traz a palavra “beleza”. Em se tratando da proposta de Hume de uma estética empirista da vida, poderíamos afirmar que a utilização da palavra “beleza” tal como Huxley (2013) traz, seria um equívoco, pois para Hume, como vimos, a imaginação sob efeitos de drogas teria seus princípios de associação prejudicados e, assim, como consequência, observaríamos o fato de que a beleza (impressão de reverberação para Hume) não seria inventada nem experimentada.

De fato, as “(...) alterações profundas da consciência” (Ibidem, p.17) que Huxley relata se aproxima muito quando Hume fala do momento em que “(...) nossas

impressões serem tão apagadas e fracas que não somos capazes de as distinguir de nossas idéias" (HUME, 2001, p.26).

Nesse contexto, torna-se importante quando Deleuze e Guattari (1992a) afirmam que:

> Os acordes são afectos. Consoantes e dissonantes, os acordes de tons ou de cores são afectos de música ou de pintura. Rameau sublinhava a identidade entre o acorde e o afecto. O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho (DELEUZE e GUATTARI, 1992a, p.194).

Pensando com a passagem acima, se formos relacionar esses "blocos", que Deleuze e Guattari (1992a) falam com os efeitos da mescalina que Huxley (2013) trouxe em *As portas da percepção,* podemos afirmar que para Deleuze e Guattari (1992a) o uso da mescalina não irá produzir esses "blocos".

Assim como Deleuze e Guattari (1992a) compartilham do posicionamento que encontramos no pensamento de Hume acerca da não possibilidade das drogas contribuírem para a criação artística, temos também no filósofo Vilém Flusser[37] (2012) uma concepção semelhante.

É de suma importância citarmos esta passagem que se encontra no texto *Nossa embriaguez*[38] de Flusser quando (2012) ele afirma que:

> Mas há, na arte, aspecto que falta nas demais drogas. A arte, depois de ter mediado entre o homem e a experiência imediata, inverte tal mediação, e faz com que o imediato seja "articulado", isto é: mediatizado em direção da cultura. A arte torna dizível o inefável, e audível o inaudito. Nela o recuo da cultura vira avanço rumo à cultura. Artista é inebriado que emigra da cultura para re-invadi-la (FLUSSER, 2012, p.381, grifo do autor).

Nesse sentido, Flusser (2012), em *Nossa embriaguez,* tem uma definição interessante de alegar que a arte também é uma espécie de droga, uma vez que a mesma nos conduz a uma situação de imediatez. É importante mencionarmos o fato de que para Flusser (2012) a arte está conectada ao conceito grego clássico de *pharmakon*.

Vejamos esta passagem em *Nossa embriaguez* de Flusser (2012):

---

[37] Vilém Flusser (1920-1991).

[38] Aqui estamos utilizando a seleção de textos de estética que foi organizado por Rodrigo Duarte em *O belo autônomo: textos clássicos de estética,* editada em 2012 pela Autêntica Editora.

> Em lugar e tempo nenhum tem sido fácil a vida humana, porque tem sido, em toda parte e sempre, vida em cultura. Pois cultura é simultaneamente des-alienação e alienação, mediação e encobertura, emancipadora e condicionante. Tal ambivalência do ambiente cultural no qual o homem se encontra cria tensões externas, entre o homem e seu ambiente, e internas, no interior da sua consciência, dificilmente suportáveis. Por isso, procuravam os homens, em toda parte e sempre, escapar a tal tensão e embriagar-se. Inventavam *meios entorpecentes* (FLUSSER, 2012, p.378, grifo do autor).

Nesse contexto, em se tratando das relações entre os problemas suscitados pelas questões políticas e o uso das drogas, Flusser (2012) defende que quando usamos as drogas, sem ser a arte, acabamos que não iremos trazer contribuições para o avanço de uma sociedade. Já em relação à arte isto não ocorre, ou seja, segundo Flusser (2012), a arte irá trazer contribuições para as discussões políticas de uma sociedade.

Assim, para Flusser (2012) não podemos confundir o conceito de droga que está na essência da arte. Dessa maneira, em Flusser (2012) jamais a arte será considerada uma droga tal como é conceituada pelo senso comum, ou seja, tal como as drogas ilícitas que o mesmo senso comum de uma parcela da classe artística alega que traz inspiração para a criação poética. Para Flusser (2012) a arte cria, inventa a beleza para a sociedade.

Nesse sentido, encontramos em Flusser (2012) também uma concepção humiana sobre o debate da relação das drogas com a arte, uma vez que as drogas não excitam a imaginação criadora.

Outro fato importante para pensarmos o conceito de imaginação em Hume e suas contribuições para a sua estética empirista da vida é traçarmos um paralelo com Hegel (2009). Interessante traçarmos uma comparação entre a concepção hegeliana da imaginação com a concepção humiana através dessa passagem presente em *Curso de estética: o belo na arte* de Hegel (2009), mais especificamente a seção intitulada *o artista*:

> Quanto ao poder geral da criação artística, uma vez admitido, logo se deve ver na imaginação a faculdade artística mais importante. Todavia, é preciso não confundir a imaginação criadora com a imaginação puramente passiva. Por isso daremos à imaginação criadora o nome de *fantasia.* Há nesta atividade criadora um dom e um sentido que permitem apreender as formas da realidade, e gravar no espírito, graças a uma visão e a uma audição atentas, as variadas imagens da realidade existente; a isso acrescenta-se

> uma memória capaz de conservar a lembrança do colorido mundo destas imagens multiformes (HEGEL, 2009, p.316, grifo do autor).

Com efeito, já num primeiro momento iremos perceber que Hegel (2009) traz duas concepções em relação ao conceito de imaginação, a saber, uma com que tem a capacidade de criar e outra que não. Aqui temos uma aproximação de Hegel (2009) com a concepção humiana. Em Hume (1999a, 2001) teremos também duas concepções do conceito de imaginação. Em Hume (1999a, 2001), quando a imaginação consegue contribuir com a mistura dos fragmentos de beleza capturados pelo espírito do mundo exterior e a sua devolução, ela será criadora, mas caso ela não consiga, ela não será.

Muito interessante quando Hegel (2009), nesta seção sobre a imaginação, nos fala em "(...) reter as coisas vistas e ouvidas, é o que constitui a terceira condição que o artista deve satisfazer" (Ibidem, p.317). De fato, aproximando esta ideia hegeliana com Hume, iremos perceber que é exatamente o que Hume (2001,1999a) pensa sobre o que acontece no espírito quando a imaginação consegue ser criadora em relação aos fragmentos de beleza capturados do mundo exterior.

Nesse contexto, mais uma aproximação entre a concepção hegeliana e humiana sobre a imaginação, é o fato de temos de início a imaginação possuindo um papel de destaque em ambos os sistemas.

Outra aproximação interessante é quando Hegel (2009) afirma a questão de que na atuação da imaginação, ela precisa do trabalho constante da memória. De fato, na estética empirista da vida em Hume (2001) teremos a memória também com esta característica. Importante mencionarmos que essa importância da memória será vista no ensaio *Do padrão do gosto*[39] de Hume (2004c), pois se enquadrará com a proposta de uma estética empirista da vida que foca na experimentação dos fragmentos de beleza do mundo exterior, fragmentos estes com que a memória irá trabalhar no espírito.

Mais a frente em seu texto, Hegel (2009) irá afirmar que "(...) o artista deve inspirar-se não no reservatório das abstrações gerais, mas na vida" (HEGEL, loc. cit). Novamente podemos traçar um paralelo e afirmar que há muito aproximação com a concepção humiana.

---

[39] Este ensaio de Hume será desenvolvido no segundo capítulo de nossa tese, *A beleza e a invenção do gosto*.

Em outra passagem interessante presente *Curso de estética: o belo na arte*, de Hegel (2009) é:

> (...) o artista deve exprimir o que em si vive e se agita mediante as formas e aparências sensíveis, cujas imagens e modelos apreendeu e conservou, dominando ao mesmo tempo tais formas e aparências de modo a delas obter uma expressão total e completa da verdade (HEGEL, 2009, p.318).

Dessa maneira, há implícito nesta passagem, um tema famoso na história da estética, que é a questão da verdade da arte. Tanto Hume quanto Hegel (2009) atribuem uma diferença entre a verdade que é oriunda, digamos, de um ato racional, e a verdade que inventa a beleza artística.

Precisamos registrar, aqui, dentro desta discussão que Hegel (2009) traz sobre a imaginação, quando ele defende que "O artista não precisa da filosofia, e se pensa como filósofo entrega-se a um trabalho que é oposto à forma de saber própria da arte" (Ibidem, p.317-318). Nesse momento, podemos afirmar que em Hume teremos uma concepção diferente. De fato, a leitura de uma estética empirista da vida nos conduz a pensar que Hume (1999a) concebe a própria filosofia como uma área em que investiga questões de fato e estas questões, de acordo com esta linhagem estética, possuem intrinsicamente princípios que, de certo modo, são artísticos.

Com isso, a estética empirista da vida nos conduz a ver a filosofia como produção de beleza, haja vista quando Hume (2008b, 2008c) pensa o modo estético de escrever. Nesse sentido, dentro de sua estética empirista da vida, Hume vai por um caminho inverso de Hegel (2009), pois para Hume os artistas precisam da filosofia e a filosofia precisa dos artistas. Este posicionamento se dá pelo fato de que a filosofia, para Hume, contribuirá não para *pensarmos sobre* e sim para *sentirmos* cada vez mais a estética empirista da vida, também pelo fato que a filosofia não será concebida, em Hume, como submissa à razão, e por último, para ele, pelos artistas inventarem a beleza, beleza esta que ajudará a sentir esteticamente a filosofia.

Aqui, é de suma importância mencionarmos o nome do filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Com efeito, segundo Moderno (2013):

> O conceito de contradição (*contradictio)* foi definido exemplar e historicamente por Aristóteles como oposição entre a afirmação e a

> negação de uma mesma proposição ou *lexis* (enunciado considerado independentemente de sua verdade, "juízo virtual" ou a exclusão do meio na oposição de duas proposições). Baumgarten a completou ao criar o *princípio do terceiro excluso ou meio excluso* (...) (MODERNO, 2013, p.XX-XXI, grifo do autor).

Vejamos o parágrafo 116 da tese de doutorado de Baumgarten intitulada *Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema*:

> Existindo a definição, podemos facilmente descobrir o termo assim definido. Já os filósofos gregos e os padres da Igreja sempre distinguiram cuidadosamente as coisas sensíveis (aisthéta) das coisas inteligíveis (noéta). É evidente o bastante que as coisas sensíveis não equivalem somente aos objetos das sensações, uma vez que também honramos com este nome as representações sensíveis de objetos ausentes (logo, os objetos da imaginação). As coisas inteligíveis devem, portanto, ser conhecidas através da faculdade do conhecimento superior, e se constituem em objetos da Lógica; as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (epistemé aisthetiké), ou então, da ESTÉTICA. (BAUMGARTEN, 1993, p.53, grifo do autor)

Nesse contexto, João Ricardo Moderno (2013) em *Estética da contradição* criará o conceito de terceiro incluso. Assim, para que Moderno (2013) chegue a essa descoberta, ele irá passar pelos principais momentos da história da estética e encontrar de um modo hiperbólico esta questão em Adorno.

Pensando com Moderno (2013), podemos afirmar que em Hume (1999a) as relações de ideias são regidas pelo princípio do terceiro excluso, pois estas questões, para Hume (1999a) não admitirão sair da lógica racional. Pensando com Moderno (2013), a partir do problema levantado por Baumgarten (1993), podemos afirmar que serão as questões de fato, na estética empirista da vida em Hume, que serão regidas pela estética do terceiro incluso.

Ainda podemos voltar para a questão da relação entre as drogas e a arte, aproveitando este momento que trouxemos Hegel (2009) pra o debate acerca da imaginação em Hume, e fazermos mais uma comparação entre ambos.

Vejamos esta passagem *Curso de estética: o belo na arte* de Hegel (2009):

> É, pois, absurdo afirmar que poemas como os de Homero foram imaginados pelo poeta enquanto dormia. Sem reflexão, sem escolha, sem comparações, o artista é incapaz de dominar o conteúdo que pretende tratar, e é um erro pensar que o verdadeiro artista não sabe o que faz. Nunca ele poderá dispensar a concentração de alma (HEGEL, 1999, p.318).

Nesse sentido, trazendo, novamente, a questão das drogas, podemos levantar a hipótese de que, o artista, sob efeito dessas drogas, poderia não conseguir esse ato de se concentrar tal como Hegel (2009) menciona, e, assim, a imaginação poderia ficar tal como Hume nos mostrou (1999a, 2001) sem criar a beleza.

1.3 **A beleza das impressões de sensação e os princípios de associação**

Dentro da proposta de uma estética empirista da vida no pensamento de David Hume, precisamos abordar como que esteticamente a imaginação criadora irá trabalhar com os fragmentos de beleza que o espírito captura do mundo exterior e para isso precisamos abordar esteticamente os princípios de associação.

Os dois momentos (passagens) através dos quais Hume nos apresenta os princípios de associação são a seção IV do *Tratado da natureza humana,* intitulada *Da conexão ou associação das ideias* e a seção III da *Investigação sobre o entendimento humano,* intitulada *Da associação de ideias.* Mostraremos abaixo as duas passagens em que esta questão é apresentada.

Eis a passagem do *Tratado da natureza humana,* onde Hume (2001) afirma que:

> Como a imaginação pode separar todas as idéias [sic] 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 momentos e lugares. Fossem as idéias [sic] inteiramente soltas e desconexas, apenas o acaso as juntaria; e seria impossível que as mesmas idéias [sic] simples se reunissem de maneira regular em idéias [sic] complexas (como normalmente fazem) se não houvesse algum laço de união entre elas, alguma qualidade associativa, pela qual uma idéia [sic] naturalmente introduz outra (HUME, 2001, p.34).

E aqui é a passagem da *Investigação sobre o entendimento humano*:

> É evidente que há um princípio de conexão entre os diversos pensamentos ou idéias [sic] da mente, e que, ao surgirem à memória ou à imaginação, eles se introduzem uns aos outros com um certo grau de método e regularidade (Idem, 1999a, p.31).

Nesse contexto, torna-se interessante trazermos para o debate o filósofo brasileiro Farias Brito[40]. Assim, Farias Brito (2012) em sua obra *A finalidade do mundo: estudos de filosofia e teologia naturalista. Tomo II*, faz menção a esta questão em Hume.

Farias Brito (2012) como leitor de Hume defende que no final de tudo o que ocorre no espírito o que teremos são imagens[41].

Farias Brito em *A finalidade do mundo: estudos de filosofia e teologia naturalista. Tomo II*, afirma que no pensamento de David Hume os princípios de associação são uma "(...) lei fundamental do espírito humano e esta lei representa para os fenômenos da vida mental um papel tão importante quanto a lei da gravitação universal para os fenômenos físicos" (BRITO, 2012, p.107).

De fato, concordamos com essa valorização que Farias Brito (2012) faz em relação aos princípios de associação em Hume, pois serão eles que irão sustentar a visão estética empirista da vida, tendo em vista que, em Hume, os fragmentos de beleza só serão devolvidos para o mundo exterior com o toque pessoal do artista (que somos todos nós) através da ação destes princípios.

Nesse contexto, logo sem seguida, Farias Brito (2012), através de suas leituras, traz uma informação[42] interessante sobre Hume, em relação à teoria da associação de ideias quando afirma que: "(...) Louis Ferri em seu recente livro – *La psychologie de l'association,* o considera com Hartley como os verdadeiros fundadores da escola da associação (...)" (BRITO, loc. cit.).

Nesse contexto, Olivier Brunet (1965) em sua obra intitulada *Philosophie et esthétique chez David Hume,* se posiciona sobre a questão dos princípios de associação que Farias Brito (2012) estudou em Hume. Vejamos esta passagem em *Philosophie et esthétique chez David Hume* de Brunet (1965):

> A teoria das ideias exposta por Hume é pouco original: com apenas algumas variações, ele apenas retomou as ideias de seus antecessores de Descartes a Hutcheson. Mas, além disso, ele nem sempre criticou cuidadosamente essas ideias e sua teoria está aberta a muitas objeções, algumas das quais mantivemos[43] (BRUNET, 1965, p.299, tradução nossa.).

[40] Raimundo Farias de Brito (1862-1917).

[41] Esta concepção de Brito será importante para quando trabalharmos a imagem-prisma em Hume, mais especificamente em nosso quarto capítulo, a saber, *A beleza dos afetos: a mistura das paixões.*

[42] David Hartley (1705-1757), filósofo pouquíssimo estudado no Brasil.

[43] O texto em língua estrangeira é: "La théorie des idées exposée par Hume n'est guère originale: à quelques variations près, il n'a fait que reprendre les idées de ses prédécesseurs de Descartes à

Dessa maneira, voltando a Farias Brito (2012), vale a pena explorarmos, aqui, um pouco mais seu livro *A finalidade do mundo: estudos de filosofia e teologia naturalista. Tomo II*.

Nesse sentido, Farias Brito (2012) em *A finalidade do mundo: estudos de filosofia e teologia naturalista. Tomo II*, se interessa tanto pela questão da associação de ideias que chega ao ponto de dedicar a segunda parte inteira de seu livro para pensar os desmembramentos desta teoria em alguns autores tais como Stuart Mill, Alexandre Bain e Herbert Spencer.

Nesse contexto, interessante quando Farias Brito (2012) vai abordar esta questão em Alexandre Bain e afirma que:

> O espírito não somente tem a propriedade de experimentar sensações, percebê-las e reproduzi-las, dando lugar às múltiplas operações de que resultam a memória, o conhecimento, etc., mas também por associação destas mesmas sensações e percepções, reproduzindo-as e combinando-as, pode elevar-se à concepção de sensações possíveis, dando lugar a todas as maravilhosas produções da imaginação. Tal é um dos caracteres mais admiráveis da inteligência e é aí que o espírito vai encontrar elementos para as criações da arte. As associações construtivas são, pois, o fundamento da estética (BRITO, 2012, p.223).

De fato, Farias Brito (2012) pouco fala de estética, e em se tratando do tema da estética propriamente dita na obra de Hume, ele nem sequer menciona, apesar de trabalhar o conceito de imaginação. Farias Brito (2012) coloca Hume no mais alto patamar em relação à teoria da associação de ideias e defende que ele vai influenciar outros autores, e um dos autores que vai pensar a associação de ideias é Alexandre Bain.

Nesse contexto, na passagem acima em que Farias Brito (2012) menciona a relação entre estética e associação de ideias ao pensar Alexandre Bain. Aqui, há uma aproximação com a proposta de uma estética empirista da vida em David Hume, uma vez que, em Hume, teremos a associação de ideias como uma questão primordial e decisiva para a invenção da beleza, sua mistura com as paixões e sua saída do espírito.

Hutcheson. Mais en outre, il n'a pas toujours fait soigneusement la critique de ces idées et sa théorie prête à bien des objections, dont nous avons retenu quelques-unes."

Em seu artigo *A mente humana e a imaginação: transpondo os limites do dado empírico*, publicado pela revista eletrônica de filosofia *Theoria,* André Luiz Olivier da Silva (SILVA, 2016, p.31-32n) ao abordar a teoria associação de ideias em Hume apresenta uma nota de rodapé segundo ao qual coloca uma importante questão. Nesta nota, André Luiz Olivier da Silva (2016) estabelece uma comparação entre Hume e Newton.

Dessa maneira, nesta nota de seu artigo, André Luiz Olivier da Silva (2016) faz uma comparação da teoria da associação de ideias de Hume com a lei da gravitação universal de Newton. Nesse contexto, André Luiz Olivier da Silva (2016) utiliza a obra de Anthony Quinton (1999), intitulada *Hume,* como fundamentação para trabalhar esta questão.

Nesse contexto, Olivier Brunet (1965) também estabelece esta comparação que André Luiz Olivier da Silva (2016) fez em nota de seu artigo que citamos. Assim, podemos mencionar quando, em uma nota de rodapé de número 101, Olivier Brunet (1965) afirma que: “Mesmo na natureza da associação, o pensamento de Hume parece oscilar entre o dinamismo ao qual ele tende a retornar naturalmente e a teoria mecanicista em que ele acreditava seguir o exemplo de Newton”[44] (BRUNET, 1965, p.313n, tradução nossa).

É famosa, entre os pesquisadores da história da filosofia, a classificação de Hume (2001, 1999a) sobre as associações de ideias. Entretanto iremos focar numa leitura estética da associação de causalidade, tendo em vista que é de suma importância para a nossa questão, que é pensar uma estética empirista da vida. Para isto, vamos citarmos esta passagem que está no *Tratado da natureza humana* de Hume (2001):

> Dentre as três relações (...) a de causalidade é a de maior extensão. Dois objetos podem ser considerados como estando inseridos nessa relação, seja quando um deles é a causa de qualquer ação ou movimento do outro, seja quando o primeiro é a causa da existência do segundo. Pois como essa ação ou movimento não é senão o próprio objeto, considerado sob um certo ângulo, e como o objeto continua o mesmo em todas as suas diferentes situações, é fácil imaginar de que forma tal influência dos objetos uns sobre os outros pode conectá-los na imaginação (HUME, 2001, p.36).

[44] O texto em língua estrangeira é: “Même sur la nature de l'association, la pensée de Hume semble osciller entre le dynamisme auquel il a tendance à revenir naturellement et la théorie mécaniste dans laquelle il croyait suivre l'exemple de Newton.”

Nesse contexto, como já afirmamos que Farias Brito (2012) se debruçou sobre a teoria da associação de ideias em Hume, e consequentemente também se debruçou sobre a questão específica da causalidade e do hábito.

Desse modo, Farias Brito (2012) afirma que em Hume:

> (...) a lei de causalidade é de valor puramente subjetivo, nem tem nenhuma significação como lei dos fenômenos em si mesmos. É simplesmente por hábito que, quando vemos as mesmas causas, esperamos os mesmos efeitos, sendo o espírito para isto determinado pelas leis fatais da associação. Não pode, pois, a lei de causalidade ser invocada como prova de uma realidade exterior; ela é simples hábito em nós, não uma lei das cousas [sic] (BRITO, 2012, p.109).

Nesse sentido, partindo deste esclarecimento de Farias Brito (2012), podemos articular com a proposta de uma estética empirista da vida presente no pensamento de Hume.

Dessa maneira, importante trazermos Brunet (1965) quando afirma que em Hume:

> Essencial para a vida, o hábito não é, contudo, sem apresentar perigos para a própria vida, regulador de nossas atividades, às vezes também precisa ser regulado. Princípio da estabilidade, pode tornar-se, pela força do automatismo, um obstáculo à vida que é também evolução e progresso. A partir disso, Hume tem, ainda que de maneira um tanto indizível, intuição. Por isso, ele nem sempre tornou o hábito o princípio soberano da filosofia da natureza humana[45] (BRUNET, 1965, p.324, tradução nossa).

De fato, concordamos com Brunet (1965) quando nos traz esta questão de que o hábito pode prejudicar a vida. Mas em termos de uma estética empirista da vida, e aqui Brunet (1965) traz essa ideia, o hábito também tem um princípio semelhante ao caráter estético que Hume dá a beleza. Segundo Brunet (1965) o hábito é uma espécie de estabilizador e ao atuar dessa maneira, nos torna a vida mais confortável, tranquila... questões estas que são características da beleza para Hume, pois para Hume (2001, 2005) a beleza tem esse papel em nossas vidas.

Nesse sentido, interessante quando Rubem Alves (2014a), em *Do amor à beleza*, afirma que “Cada momento de beleza vivido e amado, por efêmero que seja,

[45] O texto em língua estrangeira é: “Indispensable à la vie, l'habitude n'est cependant pas sans présenter des dangers pour la vie elle-même, Régulatrice de nos activités, elle a parfois, elle aussi, besoin d'être réglée. Principe de stabilité, elle peut devenir, à force d'automatisme, un obstacle à la vie qui est aussi évolution et progrès. De ceci, Hume a, bien qu'assez confunsément, l'intuition. Aussi n'a-t-il pas toujours fait de l'habitude le principe souverain de la philosophie de la nature humaine.”

é uma experiência completa que está destinada à eternidade. Um único momento de beleza justifica a vida inteira" (ALVES, 2014a, p.84). De fato, trazendo esta passagem para o contexto de uma estética empirista da vida em Hume e pensando com Brunet (1965), podemos afirmar que em Hume o hábito, sabendo ser dosado, contribui também para termos esta experiência que Rubem Alves (2014a) menciona em relação à beleza da vida.

Nesse contexto, dentro da proposta de uma estética empirista da vida em Hume, torna-se importante quando (1999a) Hume afirma em *Investigação sobre o entendimento humano*:

> Quando vejo, por exemplo, uma bola de bilhar movendo-se em linha reta em direção a outra, mesmo supondo-se que o movimento da segunda bola seja acidentalmente sugerido à minha imaginação como resultado de seu contato ou impulso, não me seria porventura possível conceber uma centena de outros diferentes resultados que se seguem igualmente bem daquela causa? Não poderiam ambas as bolas permanecer em absoluto repouso? Não poderia a primeira bola recuar em linha reta ou saltar para longe da segunda em qualquer curso ou direção? Todas essas suposições são consistentes e concebíveis. Por que, então, deveríamos dar preferência a uma suposição que não é mais consistente ou concebível que as demais? Todos os nossos raciocínios *a priori* serão para sempre incapazes de nos mostrar qualquer fundamento para essa preferência (HUME, 1999a, p.48-49, grifo do autor).

Nesse contexto, é importante mencionarmos que a leitura que Deleuze (2001, 2006b) e Farias Brito (2012) fizeram da filosofia de Hume nos auxilia a pensar uma estética empirista da vida em Hume.

Com isso, cabe-nos afirmar que há uma aproximação da leitura que Deleuze (2001) faz de Hume, em *Empirismo e subjetividade* com as concepções que o filósofo brasileiro Farias Brito (2012) faz sobre o mesmo pensador em *A finalidade do mundo: estudos de filosofia e teologia naturalista. Tomo II.* Um exemplo é que ambos valorizam o tema da associação de ideias em Hume.

Uma aproximação interessante entre ambos é quando Farias Brito (2012) afirma que em Hume "(...) sensações, emoções, volições, e ideias ou imagens enfraquecidas das impressões – tais são os únicos elementos do conhecimento; e fora disto nada mais há" (BRITO, 2012, p.107) e quando Deleuze (2001) afirma que:

> Hume afirma constantemente a identidade do espírito, da imaginação e da idéia [sic]. O espírito não é natureza, não tem natureza. Ele é idêntico à idéia [sic] no espírito. A idéia [sic] é o dado tal como é ele dado, é a

> experiência. O espírito é dado. É uma coleção de idéias [sic], nem mesmo um sistema. E poder-se-ia exprimir assim a questão precedente: como uma coleção devém um sistema? A coleção de idéias [sic] denomina-se imaginação, uma vez que esta designa não uma faculdade mas um conjunto, o conjunto das coisas, no mais vago sentido da palavra, que são o que parecem: coleção sem álbum, peça sem teatro ou fluxo de percepções (DELEUZE, 2001, p.12).

Nesse contexto, podemos trazer, para contribuir para pensarmos problemas relacionados à imaginação em Hume dentro de um contexto de uma estética empirista da vida, outro livro de Rubem Alves, a saber, *Ostra feliz não faz pérola.*

No terceiro capítulo desta obra, capítulo este intitulado *beleza,* Rubem Alves (2014b) afirma que:

> “Quando te vi amei-te já muito antes. Tornei a encontrar-te quando te achei.” Essa é a mais bela declaração de amor que conheço, escrita pelo anjo Fernando Pessoa. Você já morava dentro de mim antes que nos encontrássemos. Nosso encontro não foi encontro; foi re-encontro... Isso que o poeta diz para um homem ou uma mulher pode ser dito também para uma música: “Quando te ouvi, ouvi-te já muito antes. Tornei a ouvir-te quando te ouvi...”. O que me comoveu, então, não foi a música de César Franck. Foi a sonata que estava adormecida dentro de mim e que a sonata de César Franck fez acordar. Ao me comover com a beleza da música, eu me re-encontro com a minha própria beleza. Por isso a música me traz felicidade... (ALVES, 2014b, p.91-92, grifo do autor).

Esta passagem de Rubem Alves (2014b) é extremamente rica para pensarmos a estética empirista da vida em Hume. De fato, Rubem Alves (2014b) não menciona David Hume, mas podemos notar que, implicitamente, nesta passagem há elementos muito importantes presentes na proposta de uma estética empirista da vida de Hume tal como a concepção de imaginação criadora, captura e devolução da beleza que ocorre no espírito, a ação do hábito e o conceito de memória.

Nesse sentido, podemos pensar em termos humianos com Rubem Alves (2014b), quando nessa passagem ele interpreta Fernando Pessoa, que a partir dos fragmentos de beleza que o espírito capturou através do contato com a pessoa amada, foram misturados com outras paixões e, com isso, foram inventados novos fragmentos de beleza. Pensando com Rubem Alves (2014b), essa beleza experimentada através do encantamento pela pessoa amada, de certa maneira já éramos nós, pois assim o faz o hábito, a imaginação e a memória na estética de Hume, ou seja, busca em nós a beleza que somos, através dos princípios de

associação de ideias, para conseguir criar novas belezas, assim, o espírito inventa beleza sendo também beleza.

Podemos corroborar esta questão que Rubem Alves (2014b) traz com outra passagem presente na mesma obra quando ele afirma que "... é metáfora poética, e se o sentimos assim é porque sua beleza triste mora em nosso próprio corpo. Somos seres crepusculares" (ALVES, 2014b, p.99).

Já no final de sua obra intitulada *Philosophie et esthétique chez David Hume*, Olivier Brunet (1965) menciona a presença de Hume na obra de Virginia Woolf (1882-1941). O nome da seção em que Brunet (1965) trabalha esta questão é *Hume et le Roman impressionniste*.

Nesse contexto, pensando com Brunet (1965), interessante trazermos um conto de Virginia Woolf (2005) chamado *O lugar da aguada.* Vejamos uma passagem deste conto:

> Como em todas as cidades à beira-mar, o cheiro de peixe a impregnava. As lojas de quinquilharias estavam cheias de conchas envernizadas, duras, no entanto frágeis. Até mesmo os habitantes tinham uma aparência conchóide – uma aparência frívola, como se o verdadeiro animal tivesse sido extraído na ponta de um alfinete e restasse apenas a concha. Eram conchas os velhos, no passeio público. Suas polainas, suas calças de montar, seus óculos-de-alcance pareciam reduzi-los a brinquedos (WOOLF, 2005, p.427),

Nesse sentido, pensando com Brunet (1965), nota-se na passagem acima do conto *O lugar da aguada* de Virginia Woolf (2005), que, num linguajar humiano, a impressão de sensação que é explora é a de cheiro.

Dessa maneira, neste conto *O lugar da aguada*, Virginia Woolf (2005) traz mais uma passagem que corrobora com nossa questão:

> A uma da tarde essa frágil e egoísta população mariscosa envernizada amontoava-se no restaurante. Cheirava a peixe o restaurante, com o mesmo odor de uma traineira que arrastasse redes repletas de espadilhas e arenques (WOOLF, 2005, p.427).

De fato, pensando com Brunet (1965) e articulando com a proposta de uma estética empirista da vida em Hume, de acordo com esta passagem acima e com todo o decorrer do conto *O lugar da aguada* de Virginia Woolf (2005), iremos notar que todo esse aspecto de cheiro de peixe irá, em termos humianos, estar presente nos personagens e no cenário. É exatamente como ocorre na estética empirista da

vida em Hume, em relação ao ato de captura, mistura e devolução do que experimentamos.

2 **A BELEZA E A INVENÇÃO DO GOSTO**

2.1 **A variedade de gostos e a tentativa de padronização**

É de extrema importância mencionarmos o fato de que o ensaio *Do padrão do gosto*[46] de Hume (2004c) é um ponto-chave para pensarmos uma estética tanto em *stricto sensu* quanto em *lato sensu* , em seu pensamento, devido a grande quantidade de questões que nele irão desembocar na estética empirista da vida.

Também é importante deixar registrado que em *Do padrão do gosto* teremos elementos para pensar o que vem a ser o empirismo em Hume.

Nesse contexto, Deleuze (2006a) em *Diferença e repetição*, traz um comentário afirmando que pelo viés empirista:

> Um livro de Filosofia deve ser, por um lado, um tipo muito particular de romance policial e, por outro, uma espécie de ficção científica. Por romance policial, queremos dizer que os conceitos devem intervir, com uma zona de presença, para resolver uma situação local. Modificam-se com os problemas. Eles têm esferas de influência em que, como veremos, se exercem em relação a “dramas” e por meio de uma certa “crueldade”. (DELEUZE, 2006a, p.17, grifo do autor).

Com efeito, essa passagem de Deleuze (2006a) contribui, de um modo cirúrgico, para compreendermos a proposta humiana e, principalmente, o papel do ensaio *Do padrão do gosto* dentro de seu *corpus* para pensarmos sua estética empirista da vida.

Dessa maneira, é preciso que analisemos a proposta de Hume (2004c) ao escrever sobre um tema tão em voga pelos estetas do século XVIII, a saber, o problema do gosto (Cf. BAYER, 1995).

De fato, as perguntas que moverão Hume no ensaio *Do padrão do gosto*, ensaio este em que ele aborda a questão do gosto serão de averiguar, inquirir, apurar *como é possível inventarmos um gosto? Qual o papel do gosto na estética empirista da vida?*

---

[46] Vale frisar para o leitor que não compartilhamos, em nossa tese, da ideia de que o ensaio *Do padrão gosto* ser apenas um texto em que aborda o problema do gosto em Hume (2004c). Dessa forma, na proposta de nossa tese mostraremos que ele não só aborda o problema do gosto e sim traz a questão de uma estética empirista da vida no pensamento de Hume.

Nesse contexto, Deleuze (2006a) concebe o empirismo como uma filosofia em que o ato de criar é a sua força motriz. Vejamos esta passagem também de *Diferença e repetição*:

> É este o segredo do empirismo. De modo algum é o empirismo uma reação contra os conceitos, nem um simples apelo à experiência vivida. Ao contrário, ele empreende a mais louca criação de conceitos, uma criação jamais vista ou ouvida. O empirismo é o misticismo do conceito e seu matematismo. Ele trata o conceito como o objeto de um encontro, como um aqui-agora, ou melhor, como um *Erewhon,* de onde saem inesgotáveis os "aqui" e os "agora" sempre novos, diversamente distribuídos. Só o empirista pode dizer: os conceitos são as próprias coisas, mas as coisas em estado livre e selvagem, para além dos "predicados antropológicos". (DELEUZE, 2006a, p.17, grifo do autor).

Podemos pensar esta questão de Deleuze (2006a) em Hume no sentido em que quando Hume traz no ato de escrever não usando sua estética para combater outros estetas, ele está, de certa maneira, ativando a mistura da paixão de beleza em seu próprio espírito, pois, talvez se tivesse essa reação que Deleuze (2006a) nos traz na passagem acima, Hume poderia ativar, no seu espírito, paixões que viessem a provocar o desprazer, devido ser carregado por ressentimento, ódio... Assim, este comentário de Deleuze (2006a), dentro da linhagem empirista, foi o que Hume principalmente adotou em seu modo de escrever.

Torna-se necessário citarmos uma passagem clássica já na literatura especializada em estudar a leitura que Deleuze faz de Hume. Esta passagem se encontra no artigo de Deleuze intitulado *Hume* e demonstra, claramente, a preocupação de Deleuze (2006b) em ir por um caminho diferente da tradição ao analisar o empirismo de Hume. Eis a passagem:

> A história da filosofia mais ou menos absorveu, digeriu o empirismo. Ela o definiu numa relação de inversão com o racionalismo: haverá ou não nas idéias alguma coisa que não esteja nos sentidos ou no sensível? Ela fez do empirismo uma crítica do inatismo, do *a priori.* Mas o empirismo sempre teve outros segredos (Idem, 2006b, p.211, grifo do autor).

De fato, veremos em *Do padrão do gosto,* de um modo claro, estes segredos que tanto Deleuze (2006b) defende ao abordar o empirismo de Hume. Dessa maneira, esse texto de Hume (2004c) irá se conectar com a ideia de captura e devolução dos fragmentos de beleza para o mundo que nos cerca.

Entretanto, antes de aprofundarmo-nos nas questões pertinentes que emergem no *Padrão do gosto* de Hume, façamos uma contextualização histórica específica sobre como o problema do gosto foi abordado no movimento estético inglês do século XVIII, movimento este que Hume está inserido, para pensarmos a sua estética em *latu senso.*

Nesse sentido, Raymond Bayer (1995) em *História da estética,* traça o mapeamento deste movimento tão importante que ocorreu na estética inglesa do século XVIII.

Desse modo, Bayer (BAYER, 1995, p.245) destaca artigos de Joseph Addison na publicação periódica *Spectator* no ano de 1712. Para Bayer (BAYER, loc. cit.), esses artigos se transformariam num clássico para a história da estética cujo título era *On the pleasures of the imagination.* Segundo Bayer (1995), ali estava um momento importante da história da estética, pois surgia uma preocupação com o problema do gosto (BAYER, loc. cit.). Desse modo, para Bayer (1995), foi Addison o pioneiro nesta problemática.

Raymond Bayer (1995) vai além e defende a ideia de que dessa maneira Addison influenciou diretamente Hume, Burke e, principalmente, defende que em *On the pleasures of the imagination* teremos inspirações para pensarmos problemas na *Crítica da faculdade do juízo* de Kant. De fato, pensando com Bayer (1995), Addison em *On the pleasures of the imagination* já apresenta a objetividade e a subjetividade que cercam o problema do gosto.

Em se tratando de Shaftesbury, Raymond Bayer (Ibidem, p.248) destaca as obras *Carta sobre o entusiasmo* e *Sensus Communis* devido o fato de possuírem importantes contribuições para a problemática do gosto.

Segundo Bayer (1995), Shaftesbury diferencia opinião geral de senso comum (*common sense*). Para Bayer (1995), em Shaftesbury, o senso comum possuirá como característica marcante o fato de ser conduzido por uma imediatez.

Para Bayer (1995) Shaftesbury estaria, assim como outros autores deste período, buscando a possibilidade do chamado padrão para a questão do gosto. Pensando com Bayer (1995), o espanto pela quantidade de divergência de gostos levará Shaftesbury e também Hume a mergulharem neste problema tão caro à história da estética.

Dessa maneira, afirma Bayer (1995) em *História da estética* que:

> Á opinião geral opõe-se todavia o bom senso, um senso recto. Há uma verdade objectiva, independente, donde são proscritas as singularidades, os caprichos, as fantasias. É aí que à força do uso se opõe a competência dum *good-breeding,* duma educação; a educação e natureza cooperam: trata-se de belezas que o virtuoso persegue, incluindo as da vida real e das paixões (BAYER, 1995, p.248, grifo do autor).

Ao pensar Shaftesbury, Bayer (1995) insistirá nesta questão da boa educação como uma espécie de guia para o espírito. Segundo Bayer (1995), somente a boa educação irá conseguir controlar o chamado entusiasmo de julgarmos uma obra e ao mesmo tempo ser uma espécie de libertação para o espírito.

Com isso, Raymond Bayer (1995), em *História da estética* defende que:

> Para Shaftesbury, cada pessoa faz a sua própria rectidão em todos os domínios: é a virtude do solilóquio. Assim, o sentido moral é a visão imediata do verdadeiro e do honesto, aquilo a que Shaftesbury chama bom gosto. A moral é pois a propedêutica por excelência do gosto e o seu processo é o exame de consciência. A regra única que é o bom senso faz com que se comece por aplicar a si próprio o método de exame crítico (Ibidem, p.249).

É importante mencionarmos também o fato de que, pensando com Bayer (1995), notamos que Shaftesbury pensa as relações entre estética e moral, tema este comum entre os filósofos ingleses do século XVIII. No caso de Shaftesbury, como podemos observar, com Bayer (1995) na passagem acima, a moral é o ponto de partida, do que Shaftesbury e os ingleses do século XVIII chamaram de *Crítica*, para alcançarmos o bom gosto. Pensando com Bayer (1995), em Shaftesbury, teria, assim, através de uma boa educação a imediatez que o senso comum nos ensina e com isso poderiam ter uma justa avaliação das obras.

Outro autor que Raymond Bayer (1995) situa como importante para a questão específica do gosto na estética inglesa do século XVIII é Hutcheson. Bayer (1995) destacará *A origem da ideia de virtude* como a obra que melhor retrata o pensamento de Hutcheson sobre o problema do gosto.

Nesse contexto, Bayer (1995) defende que a tese central em Hutcheson sobre essa questão é “(...) o sentido íntimo é um gosto” (BAYER, loc. cit.).

Para Bayer (1995), assim como Shaftesbury, Hutcheson traçará uma aliança entre estética e moral. Dessa forma, Bayer (BAYER, 1995, p.249), irá diferenciar

ambos alegando que Shaftesbury focava na questão do virtuoso com critério para se pensar um possível padrão de gosto, já Hutcheson não.

Com efeito, nessa passagem Bayer (1995) em *História da estética*, deixa de modo claro do que se trata a abordagem de Hutcheson acerca do problema do gosto:

> É pois realmente dum sentido interior que se trata; e a diferença em relação aos órgãos dos sentidos é evidente: traduz-se pelas características do gosto. Mas, ao mesmo tempo, não se pode, quer se queira quer não, fugir às consequências do percepcionismo (Ibidem, p.250).

Notamos que há aproximações entre Hume (2004c) e Hutcheson sobre a disposição dos chamados órgãos dos sentidos. Será decisivo para Hume (2004c) esse estudo dos órgãos, pois serão eles que atuarão como porta de entrada para os fragmentos de beleza.

Entretanto, temos que ter um cuidado ao abordar as intercessões entre Hume e Hutcheson sobre o gosto, pois em Hutcheson, como defende Bayer (1995), haverá uma espécie de inatismo. Em Hume (2004c) só poderíamos afirmar que algo é inato em seu sistema filosófico se pensarmos por inato os princípios de associação tanto de ideias quanto de paixões (Cf. HUME, 1999a).

Vimos que para Shaftesbury, de acordo com Bayer (1995), a boa educação seria o caminho para chegarmos a um denominador acerca da variação de gostos, ou seja, o padrão para ele estaria nessa boa educação. Portanto, era possível lapidar esse gosto.

Mas em Hutcheson será diferente. Para ele, segundo Bayer (1995), não adianta a intervenção da boa educação de Shaftesbury, pois o inatismo presente em nossa natureza advém de Deus. Segundo Bayer (1995), em Hutcheson, todo o nosso critério de gosto estaria comprometido com este inatismo.

Desse modo, Raymond Bayer (1995) conclui afirmando em *História da estética* que sobre o problema do gosto em Hutcheson:

> Só há estrutura moral, não há valor moral. Se há estrutura estética, não há valor dos gostos. O discernimento não surge tal qual no fenómeno perceptivo, nem dado em bruto ao seu nível. E, duma maneira mais geral, o imediato não tem em si a razão suficiente do correlativo, nem a intuição pura dos termos, a inteligência da relação (BAYER, 1995, p.250).

Depois de fazer considerações sobre a importância de Huchteson sobre a questão do gosto, Raymond Bayer (1995) chama para o debate outro contemporâneo de Hume, as saber, Adam Smith.

A obra de Adam Smith que Bayer (1995) irá destacar como importante discutirmos o problema do gosto no cenário do século XVIII inglês, cenário este que estamos mapeando para compreendermos melhor os questionamentos de Hume é *Teoria dos sentimentos morais*.

Interessante notarmos que Adam Smith também seguirá o caminho de Shaftesbury ao traçar alianças entre estética e moral, comprovando assim, uma tendência da época. Com efeito, importante mencionarmos que em Hume, notaremos que ele também fará em alguns momentos esta aliança, principalmente em *Uma investigação sobre os princípios da moral* (Cf. HUME, 1999b). Assim, vamos compreendendo aos poucos o cenário específico sobre a questão gosto em que Hume está inserido.

Segundo Bayer (1995), outra questão importante sobre a questão do gosto em Adam Smith é o fato dele utilizar como estratégia argumentativa o conceito de simpatia. Vale frisar que este conceito de simpatia também foi utilizado por Hume em sua estética do gosto.

Ambos retiram a exclusividade com que o conceito de simpatia era abordado no campo da ética. Em Adam Smith e em Hume o conceito de simpatia torna-se uma categoria estética.

Nesse contexto, Adam Smith antecipa, também, uma questão que aparecerá em na *Crítica da faculdade do juízo* de Kant, a saber, o prazer desinteressado que é particularmente o prazer estético. Para Bayer (1995), em Adam Smith a simpatia no juízo de gosto da arte é desinteressado.

Assim, Adam Smith conecta o conceito de simpatia com uma questão uma questão que será de suma importância para toda a estética humiana que é de localizar a arte numa lógica diferente da lógica racional. Com efeito Raymond Bayer (1995) dirá que em Adam Smith “(...) não simpatizamos como quem raciocina (...)” (BAYER, 1995, p.251).

Apesar de Adam Smith se apropriar de conceitos que são oriundos do campo da moral para pensar a arte, Raymond Bayer (1995) menciona que em Adam Smith há uma diferença entre os juízos de gosto no campo moral e os juízos de gosto no

campo da arte. Vejamos esta passagem de Raymond Bayer (1995) em sua *História da estética*:

> Julga-se então, aqui como em moral, e para determinar o grau de censura ou de louvor, segundo duas regras diferentes, segundo dois *standards of taste*: um absoluto, o outro relativo. Um reportando-se ao ideal e servindo-se como ponto de comparação da perfeição ou da excelência, o segundo servindo-se das acções em que o comum dos homens atinge <o grau comum de perfeição a que se chega de ordinário nessa arte>. <Assim julgamos as produções de todas as artes que são do domínio da imaginação> e essas são as duas normas da crítica (BAYER, 1995, p.251-252, grifo do autor).

Nesse contexto, Raymond Bayer defende a ideia de que em Adam Smith o gosto está intrinsicamente ligado a uma questão social. Bayer (1995) atribui a Adam Smith o fato de não considerar o gosto como algo da solidão do sujeito. Assim, "A sociedade é essencial ao fenómeno do gosto" (Ibidem, p.252).

Raymond Bayer (1995) em *História da estética* também menciona a importância de Alexander Gerard dentro do cenário sobre a questão do gosto. Para Bayer (1995), essa importância se dá devido o seu *Essay on taste* (BAYER, loc. cit.).

Nesse contexto, segundo Bayer (1995), em Alexander Gerard, o gosto "É formado por certos poderes naturais do espírito que atingem a sua plena perfeição por uma cultura própria" (BAYER, loc. cit.).

Segundo Raymond Bayer (1995), em *História da estética,* o gosto em Alexander Gerard:

> (...) vem principalmente do progresso das faculdades imaginativas que constituem os sentidos interiores ou reflectidos. São, como disse Hutcheson em primeiro lugar, sentidos subsequentes, porque supõem sempre qualquer percepção prévia dos objectos. É por isso que a percepção duma harmonia pressupõe que ouçamos certos sons e é totalmente distinta da simples audição: o surdo e o ouvido não musical são duas coisas absolutamente diferentes. O mesmo se passa com os *reflex*, continua Alexander Gerard, porque, para os exercer, o espírito reflecte sobre eles e toma nota de qualquer circunstância ou modo do objecto, a par das qualidades que ele próprio oferece à atenção duma primeira vista: por exemplo, o sentimento de novidade (BAYER, loc. cit., grifo do autor).

Para Raymond Bayer (1995), Gerard irá atrelar a questão do gosto à questão do prazer e desprazer. Esta questão também será cara para Hume (2004c). Com efeito, segundo Bayer (1995), há em Alexander Gerard, também, toda uma concepção de exterioridade no mecanismo de produção do gosto.

Com efeito, lembremos da interpretação de Deleuze (2006b) onde ele faz questão de frisar que "(...) *as relações são exteriores aos seus termos*" (DELEUZE, 2006b, p. 212, grifo do autor).

Desse modo, em Gerard há, implicitamente, um momento humiano da formação do gosto no espírito uma vez que ele denomina, como afirma Bayer (1995), de choque. Este choque é o que os empiristas, pela linhagem de Hume, chamam de contato direto com o mundo exterior pelas impressões de sensação.

Para Bayer "Gerard consagra uma grande parte do seu estudo ao gosto da novidade (...)" (BAYER, 1995, p.253). Podemos afirmar de será com o *choque* que a novidade estabelecerá uma quebra no espírito da concepção de hábito.

Para Bayer (1995), em Gerard, a novidade será a responsável pelo prazer estético. Aqui, há uma concepção de Gerard oposta a Hume e Kant no sentido de conceber a arte como um prazer interessado. Pensando com Bayer (1995), em Gerard, o interesse fica por conta de que a arte deve buscar a novidade para o espírito e proporcionar ao mesmo o prazer.

Alexander Gerard, para Bayer (1995), é uma espécie de esteta da novidade. Nesse sentido, Raymond Bayer (1995) afirma que "Quando a novidade não causa nenhum prazer, é porque não desperta as ideias ou porque não exercita o espírito" (Ibidem, p.254). De fato, Bayer (1995) demarca em Gerard uma questão que também aparecerá em Hume que é a mistura das paixões contribuírem para a formação do gosto.

Nesse contexto, para Bayer (1995), em Gerard a mistura das paixões terá como foco a questão de produzir alegria. Dessa forma, abre-se em Alexander Gerard, para Bayer (1995), uma teoria do gênio uma vez que será o gênio que terá a capacidade de penetrar no espírito do outro toda questão da novidade.

Por último, Raymond Bayer (1995) fecha o panorama da questão do gosto no século XVIII da estética inglesa com Henry Home of Kames.

Nesse contexto, Bayer (1995) irá destacar em Kames o seu clássico *Elements of criticism* para pensar a teoria do gosto em seu pensamento (BAYER, loc. cit.).

Dessa maneira, segundo Raymond Bayer (1995), em Kames, como vimos também em Shaftesbury, a educação, necessariamente, auxiliará o mecanismo de formação do gosto, pois ela "(...) é importante para desenvolver uma faculdade não inata" (BAYER, loc. cit.).

Sobre Kames, Bayer (1995) defende em *História da estética* que:

> A função do gosto é dotada duma extrema delicadeza. Um homem <desprovido de gosto> receberá uma fraca impressão, mesmo das belezas mais intensas. A delicadeza do gosto realça necessariamente o nosso sentimento de pena e de prazer; e naturalmente a nossa simpatia. Nenhuma ocupação aliás liga mais o homem ao seu dever do que cultivar o gosto das belas-artes. Isto é dizer, todas as relações longínquas de um tal progresso (BAYER, 1995, p.254, grifo do autor).

Raymond Bayer (1995) destaca, também, o fato de que Kames adere ao conceito de simpatia trazendo o mesmo da ética para pensar a estética, fazendo, assim, jus à linhagem empirista inglesa do século XVIII.

Outro fato importante, para Bayer (1995), é quando Kames demarca a questão do tempo como um divisor de águas para definir se o gosto foi lapidado ou não.

Observemos que em Hume (2004c) esta questão será de extrema importância, pois, para Hume, o tempo será responsável direto por contribuir em eliminarmos conflitos gerados da divergência de gostos, ou seja, o tempo atuaria como uma espécie de voto de minerva para estabelecer se o critério do crítico foi justo ou não.

Nesse contexto, Raymond Bayer (1995) em *História da estética* defende que em Kames “O novo e o estranho, pondo em movimento a nossa curiosidade, têm pois uma ligação indevida, feita pelo *wonderful,* com a admiração” (Ibidem, p.255, grifo do autor).

Com efeito, Bayer (1995) considera que em Kames a questão do espanto é de suma importância para pensarmos o gosto. Kames, desse modo, se posiciona muito próximo a Alexander Gerard quando o mesmo abordava a questão da novidade. Segundo Bayer (1995), em Kames o novo produzirá no espírito, que contempla, a admiração. Aqui temos a demarcação da herança aristotélica tão cara a Kames.

Raymond Bayer (1995) chega ao ponto de defender a ideia de que Kames é um dos mais importantes estetas quanto à levantar a discussão sobre o problema do gosto (BAYER, 1995, p.254). Dessa forma, Bayer (1995), coloca Kames na lista dos estetas que aderiram à ideia de que há um padrão de gosto.

Torna-se interessante citarmos esta passagem em *História da estética* de Raymond Bayer (1995):

> A existência dum tal *standart* é sem dúvida uma descoberta. Existe uma regra na natureza que experimenta o gosto dos indivíduos. Home vai mais longe e assegura-se de que é verdadeiramente a regra de natureza, de maneira que nenhum falso *standart* se nos imponha (BAYER, 1995, p.256, grifo do autor).

Raymond Bayer (1995) em *História da estética* defende a ideia de que no ensaio de Hume intitulado *Da origem e do progresso das artes e das ciências* já estaria o embrião da teoria do gosto de Hume.

Segundo Bayer (1995), uma das importâncias de Hume para a história da estética seria o fato do mesmo atribuir ao gosto ser um problema do campo do sentimento e não da razão (Ibidem, p.246). Hume, assim, é da linhagem de pensadores que faz com que o gosto passe a se tornar uma categoria estética e não somente moral.

Nesse contexto, Bayer (1995) nos chama a atenção para uma questão, no mínimo, curiosa. Bayer (1995) defende que, em Hume, há uma espécie de evidência quando estamos tratando de um gênio.

Dessa forma, segundo Bayer (1995), em Hume, a única prova que um gênio teria que elaborar para mostrar que é um gênio em obra de arte é criando. Para Hume (2004c), podemos até não concordar com certas situações, mas há implícito na natureza humana um princípio de reconhecimento. Em Hume (2004c), este reconhecimento era a evidência. Em se tratando de arte, não cabe ao gênio usar argumentos para provar algo e sim apenas criar a beleza.

Interessante passagem de Bayer (1995) em sua *História da estética:* “Hume insiste, em certos momentos da sua reflexão, na negatividade do mau gosto e os critérios possíveis do bom” (BAYER, loc. cit., grifo do autor).

Nesse contexto, Bayer (1995) também afirma que “Parece ser possível uma regra do gosto, e no entanto Hume não dissimula as dificuldades duma regra do gosto” (Ibidem, p.247).

Raymond Bayer (1995) defende que em Hume o conceito de simpatia está intrinsicamente ligado ao seu pensamento estético, principalmente ligado a toda mistura afetiva do gosto. Segundo Bayer (1995), para Hume o gosto tem como finalidade a busca pelo prazer (BAYER, loc. cit.). Há, assim, de um modo implícito, em Hume, uma concepção hedonista da arte.

2.2 **A beleza e o *padrão do gosto***

Segundo Hume, “A beleza não é uma qualidade das próprias coisas; existe apenas no espírito que as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente” (HUME, 2004c, p.372)

Com efeito, Wladislaw Tatarkiewicz (2006) em *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, cretividad, mímesis, experiencia estética,* posiciona Hume como aquele que levou às últimas consequências um movimento iniciado por Addison na estética inglesa sobre a mudança do conceito de beleza que predominou na estética antiga e medieval.

Segundo Tatarkiewicz (2006), Hume está inserido numa linhagem que rompeu com a chamada grande teoria da beleza, teoria esta que atribuía à beleza uma concepção mais voltada para a razão, segundo ao qual podemos afirmar que a simetria aristotélica seria uma característica importante.

Nesse contexto, em *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, cretividad, mímesis, experiencia estética*, mais especificamente no sexto capítulo *La beleza: la disputa entre el objetivismo y el subjetivismo,* Tatarkiewicz (2006) discute sobre os posicionamentos das concepções objetiva e subjetiva sobre a beleza.

Assim em *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, cretividad, mímesis, experiencia estética*, Tatarkiewicz (2006) afirma que:

> O problema da subjetividade estética é principalmente uma questão que diz respeito aos filósofos; aqueles que não são filósofos dificilmente sentem interesse no assunto. Pessoas não cultivadas consideram a beleza de um ponto de vista objetivista; Eles acham que gostamos de certas coisas porque são bonitas e não porque são bonitas porque se encaixam em nosso gosto[47] (TATARKIEWICZ, 2006, p.232, grifo do autor, tradução nossa).

Tatarkiewicz (2006) ainda nos chama a atenção para o fato de que além de Hume assumir o posicionamento de uma apreensão subjetiva da experiência estética da beleza, ele estaria também trazendo para a discussão a importância do associacionismo.

[47] O texto em língua estrangeira é: “El problema de la subjetividad estética es principalmente un tema que concierne a los filósofos; quienes no son filósofos apenas sienten interés por el tema. Las personas incultas consideran la belleza desde un punto de vista objetivista; piensan que ciertas cosas nos gustan porque son bellas, y no que sean bellas porque se ajustan a nuestro gusto”.

Assim, para Tatarkiewicz (2006), para que pudéssemos pensar a beleza em Hume, teríamos que pensar a importância dos princípios de associação de ideias e de paixões no mecanismo de produção desta beleza.

Dal Muratori Al Cesarotti (1979) em sua obra intitulada *Momenti e problemi di storia dell'estetica. Parte seconda. Dall'illuminismo al romanticismo,* afirma que "O belo, portanto, é considerado na concepção empirista do ponto de vista do espectador e não do criador"[48] (CESAROTTI, 1979, p.612, tradução nossa). De certa forma, Cesarotti estaria defendendo que em Hume há uma espécie de estética da recepção.

Segundo Dal Muratori Al Cesarotti (1979), "O método empirista substitui a metafísica pela psicologia (...)"[49] (Ibidem, p.611, tradução nossa). De fato, podemos afirmar pensando com Cesarotti (1979) que o belo em Hume está conectado ao seu conceito de "eu" ao ponto de, grosso modo, este próprio "eu" ser beleza.

Nesse contexto, a obra de Cesarotti (1979) torna-se importante pelo fato da mesma situar Hume no contexto do século XVIII e perpassar pelos seus principais pontos de sua estética, mas sem inovar em sua interpretação.

Nesse sentido, em Hume há um posicionamento de ampliar o sentido do que vem a ser beleza. Hume leva a beleza, em seu pensamento estético, às últimas consequências. Hume pensa o mundo exterior a partir de fragrâncias de beleza, fragrâncias estas que vem da estetização do espírito.

Com efeito, Ernst Cassirer (1992) em sua obra *A filosofia do iluminismo*, de um modo muito claro, coloca bem esta questão ao afirmar que:

> De mil julgamentos diversos formulados a respeito de um estado de coisas objetivo, só existe um único que é o certo e o verdadeiro; a grande dificuldade está em descobri-lo e demonstrá-lo. Em contrapartida, mil sentimentos e apreciações diferentes relativos ao mesmo objeto podem ser todos corretos. Com efeito, o sentimento não pretende apreender e definir algo de objetivo mas exprimir uma certa concordância (conformidade ou relação) entre o objeto e os órgãos e as faculdades do nosso espírito. É por isso que podemos, num sentido, julgar "objetivamente" a beleza, porque ela é, justamente, algo de um absoluto subjetivismo, não uma coisa mas um estado em nós mesmos (CASSIRER, 1992, p.406, grifo do autor).

[48] O texto em língua estrangeira é: "Il bello pertanto è considerato nella concezione empirista dal punto di vista dello spettatore, non del creatore;"

[49] O texto em língua estrangeira é: "Il método dell'empirismo sostituisce la psicologia alla metafísica (...)"

Kant (2002) em sua obra *Crítica da faculdade do juízo*, mais especificamente no primeiro parágrafo da Analítica do belo, afirma que:

> O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão subjetivo*. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação. (KANT, 2002, p.48, grifo do autor).

Segundo Bayer (1995), importantes questões estéticas em Kant (2002) teriam sua raiz, de certo modo, em Hume. De fato, pensando com Bayer (1995), podemos pensar que finalidade (objetivo), em Hume, em termos de arte é o próprio mecanismo artístico. Em Hume, temos a criação de um mundo com fragrâncias de belezas inventadas pela imaginação criadora.

Nesse sentido, Ariano Suassuna (2004) em sua obra Iniciação à estética diferencia na estética kantiana os juízos de conhecimento dos juízos de gosto. Segundo Suassuna (2004), em Kant, temos que:

> (...) os juízos de conhecimento emitem *conceitos* que possuem *validez geral*, por se basearem em propriedades *do objeto*. Quando eu digo: “Esta rosa é branca”, estou emitindo um juízo de conhecimento: o resultado dele é um *conceito* indiscutível, válido para todo mundo, de validez geral, porque, baseado em propriedades objetivas da rosa. Já os juízos estéticos não emitem conceitos: decorrem de uma simples *reação pessoal do contemplador* diante do objeto, e não de propriedades deste. Por isso, quando eu digo “Esta rosa é bela”, este juízo exprime somente o fato de que tal rosa me agrada: eu não posso exigir, para ele, como para o outro, o assentimento, a concordância geral, validade geral para aquilo que é resultado de uma simples reação pessoal minha (SUASSUNA, 2004, p.69-70, grifo do autor).

Com efeito, pensando com Suassuna (2004), tanto Kant (2002) na *Crítica da faculdade do juízo* quanto Hume (2004c) no ensaio *Do padrão do gosto*, perceberam que apesar da diferença entre os juízos de gosto e de conhecimento, possuímos uma tendência de querer atribuir aos juízos de gosto uma espécie de universalidade, universalidade esta típica dos juízos de conhecimento.

De certo modo, segundo Bayer (1995) a antinomia do gosto em Kant (2002) já estava em Hume (2004c) com a pergunta: como é possível querermos a universalidade sobre algo que é do subjetivo?

Nesse contexto, Tatarkiewicz (2006) em *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, cretividad, mímesis, experiencia estética* coloca quatro pontos na estética kantiana com influências dos estetas empiristas ingleses, a saber, o prazer desinteressado, a arte não abarca definições da razão, foca na obra e sua forma e, por último, este prazer desinteressado pertence à imaginação (TATARKIEWICZ, 2006, p.360).

Bayer (1995) em sua *História da estética* defende a ideia de que "(...) a estética de David Hume é uma contribuição capital para a dialéctica recíproca do belo e do útil" (BAYER, 1995, p.224)

Interessante frisarmos que Raymond Bayer (1995) em sua *História da estética* afirma que, em se tratando de Hume, ele "(...) nada revolucionou neste campo" (Ibidem, p.223). Entretanto, Bayer (1995) demonstra no decorrer de sua obra que Hume influenciou autores posteriores.

De fato, Raymond Bayer (1995) não está sozinho nesse posicionamento como podemos observar em Luc Ferry (1994) em sua obra *Homo Aesthetics: a invenção do gosto na era democrática.*

Importante mencionarmos que em Hegel (2009) teremos uma concepção muito próxima a de Hume.

Com efeito, para Hegel (2009) em *Curso de estética: o belo na arte*, o gosto será uma espécie de sentimento em formação. Assim, a nossa experimentação da beleza no espírito, para Hegel (2009), passa necessariamente pela questão do gosto (HEGEL, 2009, p.53).

Nesse contexto, em *Curso de estética: o belo na arte,* Hegel (2009) afirma que:

> Ter gosto é, pois, ter o sentimento, o sentido do belo; é uma apreensão que, sem sair do sentimento, passa por uma tal formação que descobre o belo imediatamente, qualquer que seja e onde quer que esteja. A "teoria das belas-artes e das ciências do belo" destina-se a formar o gosto, e tempo houve em que esteve muito em voga. Mas o gosto é um modo sensível de apreender o belo, adotando para com ele uma atitude sensível. (HEGEL, loc. cit.)

Segundo Hegel (2009), a questão da exterioridade é primordial para pensarmos a formação do gosto. Com efeito, em Hume, principalmente pela leitura de Deleuze, "(...) *as relações são exteriores aos seus termos*" (DELEUZE, 2006b, p.212, grifo do autor), ou seja, a exterioridade será marca registrada do empirismo estético de Hume. Nesse contexto, Hegel (2009) afirma em *Curso de estética: o belo na arte* que "São os aspectos exteriores, secundários, acessórios das coisas que importam ao gosto (...)" (Ibidem, p.54).

Vale frisarmos que Hegel (2009) levanta um problema que está implícito na estética de Hume que é a questão do especialista ou perito. Quando Hume (2004c) menciona em *Do padrão do gosto* o tema do gosto lapidado ou apurado com o episódio dos parentes de Sancho, há implicitamente, uma possível defesa do tipo de gosto que há nos chamados críticos, especialistas ou peritos em obra de arte.

Hegel (2009) diz que "(...) o especialismo já supõe, pelo menos, certos conhecimentos que abrangem o conjunto da obra; implica a reflexão sobre uma obra de arte, enquanto o gosto se limita à contemplação puramente exterior" (HEGEL, loc.cit).

Assim, a desconfiança de Hegel (2009) está no fato do "perigo" que pode ocorrer caso o especialista se deixe conduzir pelos seus conhecimentos em obra de arte e esquecer da questão do sentimento. É o grande duelo que domina o problema do juízo de gosto que Hume (2004c) antecipou, a saber, o gosto ser movido por objetividade e subjetividade.

Segundo João Ricardo Moderno em *Estética da contradição,* Hume influenciará nos principais problemas que irão emergir na estética de Kant em sua *Critica da faculdade do juízo* (MODERNO, 2013, p.104). Moderno (2013) defende a ideia de que em a estética de Hume é marcada pelo sensualismo (MODERNO, 2013, p.113), segundo a qual as sensações são de extrema importância para compreendermos os problemas suscitados pela estética.

Moderno (2013) levanta um problema que é pouquíssimo explorado na estética de Hume pela tradição. Vejamos esta passagem de Moderno em *Estética da contradição* sobre a arte em Hume:

> Hume (...) considerava-a uma autêntica forma de levar o homem a uma maior plenitude espiritual e elevação moral, por meio da delicadeza e elegância nela implícitas. Contudo, não deixa de ter, outrossim, uma certa dose de eurocentrismo, na qual povos menos desenvolvidos tecnológica e

> socialmente tinham sua arte desconsiderada e mal avaliada (MODERNO, 2013, p.274).

Nesse sentido, pensando com Moderno (2013), em Hume observamos que a "boa" formação do gosto possui como conquistas que vão além do campo do prazer proporcionado pela contemplação artística, ou seja, elevações do âmbito espiritual e moral.

Sobre a hipótese de Moderno (2013) levantada na citação acima, ainda temos o fato problemático na estética de Hume (2004c) que é o eurocentrismo caindo, assim, em algo que o próprio Hume tinha receio na formação do gosto que era o preconceito artístico.

Com efeito, será em *Do padrão do gosto*, que Hume (2004c) defenderá que aquele que irá emitir um juízo de gosto artístico não poderia se deixar "infectado" por preconceitos. Entretanto, como defende Moderno (2013), o próprio Hume comete este equívoco ao abordar a arte de outras culturas.

2.3 **A influência de Hume na antinomia do gosto de Kant**

Para corroborar com o desenvolvimento da questão central de nossa tese que é pensar uma estética empirista da vida em Hume, torna-se interessante mencionarmos a recepção de sua estética em outros autores. Nesse contexto, cabe-nos, aqui, trazermos Kant. Dos três momentos em que Kant cita Hume em sua *Crítica da faculdade do juízo,* a principal em termos de demonstrar a preocupação kantiana a partir do problema colocado por Hume está no parágrafo 34, intitulado *Não é possível nenhum princípio objetivo de gosto,* parágrafo este presente no livro II da *Crítica,* a saber, *A analítica do sublime.* Eis a passagem:

> Por um princípio do gosto entender-se-ia uma premissa sob cuja condição se pudesse subsumir o conceito de um objeto e, então, por uma inferência descobrir que ele é belo. Mas isto é absolutamente impossível. Pois eu tenho que sentir o prazer imediatamente na representação do objeto, e ele não pode ser-me impingido por nenhum argumento. Pois embora os críticos, como diz *Hume*, possam raciocinar mais plausivelmente do que cozinheiros, possuem contudo destino idêntico a estes. Eles não podem esperar o fundamento de determinação de seu juízo da força de argumentos, mas somente da reflexão do sujeito sobre seu próprio estado

> (de prazer ou desprazer), com rejeição de todos os preceitos e regras (KANT, 2002, p.132, grifo do autor).

André Vergez (1984) em *David Hume* ao interpretar o problema do gosto em Hume, defende a ideia de que "(...) em matéria de gosto estético, só há que confiar em juízos competentes cuja sensibilidade ao belo é particularmente delicada, apurada por meio de uma longa experiência (...)" (VERGEZ, 1984, p.31). Mas aí cairíamos em outro problema. Poderíamos perguntar a Vergez (1984) se mesmo assim esses "juízos" teriam seus julgamentos imparciais.

Kiraly (2010) em *Os limites da representação,* atenta para o fato de que "Hume e Baumgarten são contemporâneos, mas não tomaram conhecimento um da obra do outro" (KIRALY, 2010, p. 170). Compartilhamos desta questão em Kiraly (2010). Interessante frisar que ambos não começaram com a estética em sua filosofia, mas desembocaram nela.

Dessa forma, em *Os limites da representação,* Kiraly (2010) afirma que:

> Kant foi notadamente influenciado pela escola metafísica alemã, utilizando as obras de Baumgarten como manuais para as suas aulas em Konigsberg. Entretanto, como é classicamente aventado, entendia que a metafísica era um soporífico, para o qual necessitava de Hume para mantê-lo em estado de vigília (KIRALY, loc. cit.).

Aqui, mencionamos o fato de que traçando um paralelo da concepção humiana de uma estética empirista da vida pelo processo do gosto que ocorre no espírito através da captura e devolução da beleza para o mundo exterior, com a estética de Kant (2002), iremos notar que o mecanismo de funcionamento do gosto em Kant (2002) carece da liberdade estética que há em Hume. Essa ideia se faz presente ao articularmos o *Tratado da natureza humana* e *Investigações sobre o entendimento humano* com o *Do padrão do gosto* de Hume.

Dessa maneira, Luc Ferry (1994) em sua instigante obra intitulada *Homo Aesthetics: a invenção do gosto na era democrática*, mais especificamente no capítulo *O momento kantiano: a solução da antinomia do gosto* defende a ideia que "Nos empiristas, a particularidade dos sujeitos parece (...) estar preservada" (FERRY, 1994, p.126)

Nesta obra, Luc Ferry (1994) dedica um polêmico capítulo sobre Hume, a saber, *Os paradoxos da estética de Hume: do relativismo (cético) ao universalismo clássico.*

Assim, neste capítulo, Luc Ferry (1994) afirma que "(...) a filosofia de Hume, de acordo com a fórmula de Kant, 'baseia-se por inteiro na finalidade'" (FERRY, 1994, p.91-92, grifo do autor). Desse modo, Ferry (1994) vai por um caminho um tanto quanto oposto à tradição estética ao comparar Hume com Kant. Para Ferry (1994) em Hume a arte não teria um fim (objetivo) nela própria, invertendo, assim, a máxima kantiana. De certa forma, Ferry (1994) coloca Hume como defensor da heteronomia da arte.

Deleuze (2001) em *Empirismo e subjetividade* pensa o gosto em Hume a partir do conceito de regras gerais. Dessa maneira, Deleuze (2001) coloca o problema:

> (...) distinguiremos três tipos de regras. Primeiramente, *a regra de gosto.* Reencontramos o mesmo problema, sob outra forma: como o sentimento ultrapassa sua inconstância para devir um juízo estético? As paixões da imaginação não exigem de seu objeto a eficácia, a adaptação própria dos objetos reais; (DELEUZE, 2001, p.54-55, grifo do autor).

Nesse contexto, precisamos compreender quando Deleuze (2001) menciona *graus de vida.* Há uma *estetização* na abordagem que Deleuze (2001) tem do empirismo de Hume. É notório a sua delicadeza para com as palavras ao pensar Hume.

Desse modo, para Deleuze (2001) esses *graus de vida* irão fazer com que possamos pensar em Hume uma estética da intensidade. Seguirá o que Hume (2001) chama em seu *Tratado da natureza humana* de *regras gerais*, mas culminará numa poética da vida.

Em *Lições sobre a analítica do sublime,* Lyotard (1993) investiga a antinomia do gosto em Kant. Para ele, "(...) devemos, dar razão à tese de que não há conceitos no gosto que permitam disputá-los, e também à antítese que deve ter aí conceitos que incitam pelo menos a debater a respeito deles (...)" (LYOTARD, 1993, p.195).

Será no oitavo capítulo intitulado *A partilha do gosto* de sua obra *Lições sobre a analítica do sublime* que Lyotard (1993) irá explorar mais o tema do gosto em Kant. Afirma Lyotard (1993) que "O gosto é uma sensação que pede imediatamente

para ser partilhada" (LYOTARD, 1993, p.179). Aqui, pensando com Lyotard (1993) é importante mencionarmos que a comunicabilidade do gosto estará presente tanto em Hume (2004c) quanto em Kant (2002).

Nesse contexto, Lyotard (1993) pensa o termo *disputieren* na *Crítica da faculdade do juízo* de Kant (2002). De fato, penando com Lyotard (1993), este termo nos remeterá aos medievais. Dessa maneira, pensando com Lyotard (1993) observaremos que se formos comparar os momentos do mecanismo de produção / invenção do gosto em Hume (2004c) e em Kant (2002), iremos notar que Hume (2004c) jamais se apropria da ideia de *disputiere,* pois, como temos investigado em nossa tese, a razão não tem espaço no pensamento estético de Hume.

Nesse contexto afirma Lyotard (1993):

> (...) se o objeto da disputa é o gosto, não podemos decidir entre os juízos acerca do belo. Os juízos de gosto, ignorando o conceito, desprovidos de regras, indiferentes à experiência conhecível são incapazes de fornecer o argumento lógico e a prova, pela representação de sua validade estética. (Ibidem, p.194, grifo do autor).

2.4 **As relações entre Burke e Hume**

Aqui daremos destaque às relações pertinentes entre *a* introdução de *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* intitulada *Sobre o gosto* de Burke (1993), e *Do padrão do gosto* e de Hume (2004c).

Utilizaremos a impecável tradução deste texto de Burke que Enid Abreu Dobránszky fez em 1993. Assim, fazemos questão de reproduzir uma importante passagem da apresentação que Enid (1993) fez a sua tradução deste texto de Burke para pensarmos as relações entre Burke e Hume.

Afirma Enid Abreu Dobránszky (1993) que:

> A *introdução ao gosto* talvez se deva, como parece a Boulton, ao ensaio de Hume, *On taste,* publicado apenas dois meses antes do *Enquiry,* tempo insuficiente para uma resposta imediata. 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 confluência ocorre quanto ao método experimental, newtoniano. Seus pressupostos, enfim, são sensualistas. Mas as divergências, por outro lado, não são menos consideráveis, pelo fato de resultarem em conclusões opostas, como também observa Boulton. O argumento da perenidade, fundado no princípio

> da natureza humana, é acompanhado, em Hume, de uma ênfase nas diferenças individuais, o que leva ao ceticismo e ao relativismo quanto ao padrão do gosto, ao passo que, em Burke, ele deságua na semelhança e, portanto, na possibilidade de um padrão uniforme (DOBRANSZKY, 1993. apud BURKE, 1993, p.8, grifo do autor).

Nesse contexto, assim como Enid (1993), Moderno (2013) em sua obra intitulada *Estética da contradição* também defende a ideia de que tanto em Hume quanto em Burke há como característica o sensualismo (MODERNO, 2013, p.113).

Interessante deixarmos registrado o fato de que tanto no *Sobre o gosto* de Burke (1993) quanto no *Do padrão do gosto* de Hume (2004c), dialogam, direta ou indiretamente com outros pensadores da história da estética, ou seja, não estão isolados em suas questões.

Outro fato importante é que o *Sobre o gosto* de Burke (1993) se apresenta, digamos, mais estético que o *Do padrão do gosto* de Hume (2004c). Observamos em Burke (1993) que o seu texto flui de um modo mais belo e leve que o de Hume (2004c).

A força de ambos os textos, de Hume (2004c) e Burke (1993), estão no fato de que os conceitos-chave para adentrar no pensamento estético de cada um estão presentes nos mesmos.

Avançando sobre esta questão, Burke (1993) inicia *Sobre o gosto* afirmando que:

> De um ponto de vista superficial, pode parecer que diferimos amplamente uns dos outros quanto aos nossos raciocínios, e não menos quanto aos nossos prazeres, mas, apesar dessa diferença que creio ser antes aparente do que real, é provável que o padrão da razão e do gosto sejam os mesmos para todo o gênero humano (BURKE, 1993, p.21).

Agora vejamos como Hume (2004c) inicia o seu *Do padrão do gosto*:

> 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 incutidos os mesmos preconceitos, desde cedo. (...) 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 (HUME, 2004c, p.367-368).

Nesse sentido, podemos perguntar: quais são as relações pertinentes entre ambas as passagens dos textos, *Sobre o gosto* de Burke e *Do padrão do gosto* de Hume?

Com efeito, a aproximação entre ambas as passagens é o fato de que em tanto Burke (1993) quanto Hume (2004c) defendem que há uma diversidade de gostos, mas que no fundo essa diversidade, na maioria dos casos, é falsa.

Entretanto, como bem mostrou Dobránsky (1993) Burke já de início deixa implícito em *Sobre o gosto* que há uma padronização dos gostos, culminando, assim, no posicionamento oposto ao de Hume, uma vez que este irá discordar do fato de que há uma possibilidade de encontrar um padrão de gosto (DOBRÁNSZKY, 1993. apud BURKE, 1993, p.8).

É importante frisarmos que no início de seu texto, Burke (1993) não deixa claro se o juízo de gosto em questão será o juízo de gosto aplicado à moral ou à estética, que no caso dos ingleses do século XVIII é a crítica.

De fato, Burke (1993) é mais específico que Hume (2004c) ao utilizar o termo prazer para se referir ao juízo de gosto. Mas é importante salientarmos que tanto Hume (2004c) quanto Burke (1993) irão, em alguma momento de suas obras, traçar uma aliança entre estética e ética.

Nesse contexto, torna-se importante lembrarmos que, neste momento, ganha mais sentido uma colocação de Hume (1999a), para pensarmos o gosto, quando ele afirma: “(...) precisamos apenas indagar: *de que impressão deriva esta suposta idéia* [sic]*?* (...)” (HUME, 1999a, p.29, grifo do autor). De fato, fazermos esta indagação que Hume (1999a) levantou em *Investigações sobre o entendimento humano* e trazermos para a questão da beleza, iremos compreender melhor a proposta de sua estética empirista da vida, pois anula qualquer tentativa de padronização do gosto.

Em *Sobre o gosto,* Burke (1993) afirma que:

> Julga-se comumente, até, que essa faculdade delicada e etérea, que parece volátil demais para suportar sequer as cadeias da definição, não pode ser comprovada satisfatoriamente mediante algum teste nem determinada por qualquer padrão. A faculdade de raciocínio é chamada a exercer-se de modo tão contínuo e é tão fortalecida por um eterno debate que certas

> máximas da reta razão parecem ser tacitamente estabelecidas entre os mais ignorantes (BURKE, 1993, p.21-22).

Logo em seguida, Edmund Burke (1993) começa a utilizar termos tais como imaginação e belas-artes, conduzindo o leitor a detectar que a variação de juízos de gosto do qual trata Burke é em relação à Crítica ou num linguajar baumgartiano estética, e não direcionado para o campo da moral.

Já em Hume (2004c) no início do texto também já detectamos que os juízos abordados serão direcionados também para o campo da arte, uma vez que Hume começa a utilizar exemplos citando autores do campo da arte tais como a poesia de Homero e de François de Salignac de la Mothe-Fénelon (1651-1715).

Dessa maneira, Burke (Ibidem, p.22) menciona que há uma espécie de *lógica do gosto*. A chamada, por Burke (1993) de faculdade de raciocínio, não abarca toda potência criativa que ocorre na formação do juízo de gosto no campo artístico.

Sobre esta questão Burke (1993) e Hume (2004c) possuem uma aproximação, pois para Hume (2004c) a lógica que irá reger a arte será do campo do sentimento que especificamente ele aprofundará conectando ao conceito de simpatia. A simpatia, em Hume (2004c), será vista como comunicabilidade das paixões.

Assim, Burke (1993) é bem claro em *Sobre o gosto* quando afirma que:

> (...) se o gosto não segue princípios definidos, se a imaginação não é suscetível a algumas leis invariáveis, nosso esforço provavelmente será em vão, visto que se deve julgar inútil, senão absurda, a empresa de estabelecer regras por capricho e se arvorar em legislador de ilusões e de quimeras (Ibidem, p.22).

Aqui, cabe ressaltarmos que Burke (1993) utiliza a terminologia empirista do século XVIII, mais especificamente a palavra *ideia*, dentro do contexto do problema do gosto, como podemos notar quando afirma:

> O termo gosto, como todas as palavras usadas em sentido figurado, não é de modo algum exato: aquilo que ele indica está muito longe de ser uma idéia [sic] simples e determinada no espírito da maioria dos homens e, portanto, está sujeito à indefinição e à confusão (BURKE, loc. cit.)

Hume (2004c), em *Do padrão do gosto*, também utilizará essa palavra que é comum do período:

> A palavra *virtude*, que é equivalente em todas as línguas, implica aprovação, da mesma forma que *vício* implica censura. E ninguém poderia, sem cometer uma impropriedade óbvia e grosseira, ligar a idéia [sic] de censura a um termo que é geralmente entendido num sentido positivo ou evocar a idéia [sic] de aplauso quando o idioma exige a de reprovação (HUME, 2004c, p.369-370, grifo do autor).

Burke (1993) se posicionará diferente de Hume (2004c) quando o tema for o iatismo. Para Hume (1999a), vimos que a única coisa que é inata em nós é a estrutura dos princípios de associação.

Nesse sentido, Burke (1993) alega que "(...) as faculdades inatas do homem que se relacionam intimamente com os objetos exteriores consistem nos sentidos, na imaginação e no juízo" (BURKE, 1993, p.23). Dessa forma, devido a este inatismo, poderíamos afirmar que há, de certa maneira, uma presença de Descartes em Burke (1993). Em Hume (2004c) teremos o gosto como uma invenção do espírito.

Outra questão de grande relevância para a comparação dos textos *Sobre o gosto* de Burke e *Do padrão do gosto* de Hume é o fato de ambos utilizarem o termo órgãos para tratar da formação do gosto.

Hume (2004c) irá abordar este termo como órgãos refinados. Para Hume (2004c) os órgãos serão a porta de entrada para os fragmentos de beleza, tendo, assim, um papel fundamental na estética empirista da vida. Quando Hume (2004c) abordar em *Do padrão do gosto* a necessidade de praticarmos, de experimentarmos, termos contato direto com a arte será no sentido de lapidarmos esses órgãos.

Dessa maneira, em Hume (2004c) há uma flexibilidade na natureza desses órgãos, uma vez que os mesmos poderão ser reeducados ou pensando com Shaftesbury, como vimos em Bayer (1995) poderão receber uma boa educação. Pensando com Bayer (1995), Hume (2004c) compartilha, assim, com Shaftesbury que o social pode contribuir com a modificação do nosso gosto. Segundo Hume (2004c), o meio irá, dessa forma, intervir na formação do gosto.

Hume (2004c) é bem claro ao afirmar em *Do padrão do gosto* que:

> 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 quando no metafórico (HUME, 2004c, p.379)

Já em Burke (1993), iremos notar que o termo órgãos possui uma espécie de passividade, uma vez que são fixas as suas estruturas e o modo como irão receber do mundo as percepções. Há, para Burke (1993), uma universalidade na questão dos órgãos.

Vejamos esta passagem presente em *Sobre o gosto* de Burke (1993):

> Estamos convencidos de que aquilo que parece ser luminoso a um olho deverá parecê-lo também a um outro, que o que é preto e amargo para este homem o é igualmente para aquele e concluimos que ocorre o mesmo quando se trata de algo grande ou pequeno, duro ou mole, quente ou frio, áspero ou liso, em outras palavras, tudo que diz respeito às qualidades e sensações dos corpos (BURKE, 1993, p.23).

Nesse contexto, Burke (1993) em *Sobre o gosto* defende que as imagens e a mistura das paixões de prazer e dor que ocorrem no espírito são universais, ou seja, o modo como o espírito recebe essas percepções e o modo como as codifica são iguais. Assim, Burke (1993) irá abrir o debate sobre haver a possibilidade de padronização do gosto.

Entretanto, a aproximação aqui é o fato de Burke (1993), assim como Hume (2004c), retirar a questão do prazer e da dor do campo exclusivo da ética. Em ambos, Burke (1993) e Hume (2004c), o prazer e a dor são categorias estéticas.

Vale frisar que apesar desta concordância entre Burke e Hume, é importante mencionar que Burke (1993) irá explorar esta questão muito mais do que Hume (2004c).

Com efeito, quando Hume traz a ideia dos fragmentos de beleza que chegam ao espírito por um processo de captura, ele está, de certa maneira, fortalecendo seu posicionamento de que não há a possibilidade de padronizar o gosto.

De fato, para Hume (1999a, 2001) quando o espírito captura os fragmentos de beleza da realidade objetiva, estes fragmentos serão arquivados e logo em seguida se transformarão em ideias. Entretanto, em Hume, esses fragmentos transformados em ideias irão possuir uma particularidade. Em Hume (2001, 2005) prazer e dor são invenções das chamadas impressões de reverberação. Segundo Hume, cada um de nós concebe a vida como experimentação estética.

Assim, na estética empirista da vida, em Hume, os prazeres e as dores poderão ser aumentados ou diminuídos de acordo com nossas experiências

passadas dos fragmentos de beleza. Em Hume, essas experimentações da beleza precisam da atuação da imaginação.

Desse modo, em Hume (2004c) as transformações a beleza (impressões de reverberação) serão extremamente importantes para a estética empirista da vida.

Assim, em Hume (2004c) cada um saberá a beleza que carrega. Em Hume, Jamais poderíamos nos colocar no lugar do outro, em termos de beleza, tendo em vista as mudanças que a beleza passará nas misturas da paixão em cada um de nós. Com isso, Hume (2001, 2004c) introduz o conceito de impressão para também amarrar sua argumentação de que não haverá modo para padronizar os gostos.

Nesse contexto, Burke (1993) irá por outro caminho. Observaremos Burke citar o filósofo Locke.

> (...) na imaginação, além da dor ou do prazer nascidos das propriedades dos objetos naturais, percebe-se um prazer advindo da semelhança da imitação com o original: a imaginação, creio eu, não pode ter nenhum prazer que não resulte de uma ou outra dessas causas. Elas agem de modo bastante uniforme sobre todos os homens, porque o fazem segundo princípios que são naturais e que não derivam de nenhum hábito ou superioridade especiais. O sr. Locke, com muita justeza e perspicácia, afirma que o engenho tem uma capacidade admirável de notar semelhanças e, ao mesmo tempo, observa que a função do juízo é antes encontrar diferenças (BURKE, 1993, p.27).

Desse modo, Burke (1993) se aproveitará deste posicionamento de Locke para justificar o fato de haver padronização do gosto.

Nesse sentido, Edmund Burke (1993) em *Sobre o gosto* afirma que:

> Todos os homens concordam em chamar o vinagre de azedo, o mel de doce e o aloé de amargo, e, uma vez que todos admitem encontrar essas qualidades naqueles objetos, não discordam de modo algum quanto aos seus efeitos com relação ao prazer e à dor. Na opinião geral, o doce é agradável e o azedo assim como o amargo não o são. Nisso as opiniões não divergem: prova-o a acolhida unânime das metáforas tomadas ao sentido do paladar. Um temperamento azedo, expressões amargas, imprecações acerbas, um destino amargo são termos entendidos perfeita e claramente por todos (Ibidem, p.24).

Edmund Burke (1993) alega que quando temos gostos diferentes é porque há em nossos órgãos uma espécie de adulteração. Vale frisar que adulteração em Burke (1993) é no sentido de defeituoso. Segundo Burke (1993), quando ocorre este fenômeno, o espírito abre margem para a entrada do hábito e tem como consequência a divergência de gostos.

Com efeito, é importante mencionarmos que o hábito em Burke (1993) possui uma característica de ser “oportunista”. Em Burke (1993) o hábito espera problemas em nossos órgãos para devastar o espírito com “distúrbios” nos gostos.

Segundo Hume (2004c) o hábito possui duas características importantes para a sua estética. Em Hume, esta é uma das maneiras que os princípios de associação encontram para contribuírem com a mistura da beleza no espírito. Dessa maneira, a primeira característica do habito, na estética de Hume, é que sem ele não ocorreria a transformação dos fragmentos de beleza no espírito, pois é com ele que a imaginação criadora será ativada.

Podemos articular esta questão em Hume com Deleuze e Guattari (1992a) quando eles afirmam em *O que é a filosofia?* “A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos” (DELEUZE e GUATTARI, 1992a, p.238).

Nesse contexto, em Hume, o hábito contribui, de certo modo, para a possibilidade da existência da beleza na vida. Segundo Hume, se não houvesse os princípios de associação, a vida seria impossível de alcançar a harmonia que o espírito transmitirá para o mundo em forma de beleza.

Em se tratando da outra característica do hábito, em Hume, podemos firmar que a arte é o momento em que o hábito precisa ser rompido. Em Hume, o artista para criar a beleza e o novo, precisa romper com o hábito. Abre-se, de certa maneira, uma teoria do gênio em Hume. Em Hume, o gênio seria aquele que pudesse ter um número maior de rompimentos com o hábito.

Em *Sobre o gosto,* Burke (1993) possui uma passagem importantíssima que torna-se necessário citarmos. Vejamos a passagem:

> Além das idéias às quais se aliam os prazeres e as dores, que lhes são apresentados pelos sentidos, o espírito humano possui uma espécie de faculdade criativa própria, quer reproduzindo a seu talante as imagens das coisas na ordem e da maneira em que foram recebidas pelos sentidos, quer combinando-as de um modo novo e segundo uma ordem diferente. Essa faculdade chama-se imaginação e a ela se relaciona tudo que denominamos engenho, fantasia, invenção e outros termos semelhantes. Mas deve-se observar que essa capacidade da imaginação é incapaz de produzir algo inteiramente novo: ela pode apenas variar a disposição das idéias [sic] que recebeu dos sentidos (BURKE, 1993, p.26).

Nesse sentido, em Burke (1993) iremos notar que a imaginação possui como característica o ato de ser passiva. Burke (1993) é bem claro ao afirmar que a

imaginação não é criadora. O ponto em comum com Hume (2004c) é o fato de que Burke (1993) assume, como Hume, a importância da imaginação para pensarmos os juízos de gosto na arte.

Entretanto, em Burke (1993) a imaginação possui um papel de arrumar as percepções que o espírito captura da realidade sensível. Vale frisarmos que em Hume (2004c) a imaginação vai muito além da questão de arrumar os fragmentos de beleza.

Em se tratando deste caráter de organizar as ideias, de certa maneira, Burke (1993) desloca uma função que, na teoria do conhecimento clássica, era atribuída à razão. A importância de Burke (1993), em relação à imaginação, se dá pelo fato dele valorizá-la ao ponto de defender a ideia de que pra abordar a arte teríamos que passar pela questão da imaginação.

Com efeito, Burke (1993) retira a imaginação do constrangimento que a razão a colocou, principalmente, no período que vai do aristotelismo até o cartesianismo.

Mas, em Burke (1993), a liberdade da imaginação possui uma barreira, uma vez que não a coloca como criadora. Dessa maneira, Burke (1993) apenas dividiu funções. Com efeito, em Burke (1993), a razão não estará mais sozinha para ordenar as ideias no espírito. Assim, em Burke (1993), a imaginação ganhou uma função que foi doada pela razão.

Enquanto que em Hume (2004c) encontraremos uma imaginação ativa. Nesse contexto, Hume (2004c) vai um passo à frente de Burke (1993), pois a liberdade da imaginação é maior.

Com efeito, Hume (2004c) vai além de Burke (1993), mas não radicaliza a questão, uma vez que a imaginação em seu empirismo estético é contida pelos princípios de associação. Dessa maneira, em Hume (2004c) a imaginação é criadora, mas precisa de auxiliares que são os princípios de associação, fato este que não a tira a autonomia.

Assim, segundo Hume (2001. 1999a, 2004c), a imaginação ainda precisa receber apoios, mas que não são da razão. Esses apoios são para que a vida seja aromatizada pela beleza. Em Hume a imaginação é a ponte para a estética empirista da vida.

Torna-se de suma importância mencionarmos duas passagens para que possamos abrir uma questão que é a do gosto crítico e do gosto lapidado. Uma passagem se encontra em *Sobre o gosto* de Burke (1993) e a outra no *Do padrão do*

gosto de Hume (2004c). Primeiro apresentaremos as duas passagens em sequência e depois iremos ver as possíveis relações entre ambos.

Vejamos as passagens a começar por Burke (1993) em *Sobre o gosto.* Eis a passagem:

> Vários exemplos provam que o gosto crítico não depende de um princípio superior existente nos homens, mas de um conhecimento maior. A história do antigo pintor e do sapateiro é muito conhecida. O sapateiro censurou o pintor por alguns erros cometidos no sapato de uma de suas figuras e que o artista, que não examinara cuidadosamente tal parte do vestuário, tendo-se contentado com uma vaga semelhança, nunca percebera. Mas isso não provou que o pintor não tivesse gosto, e sim que lhe faltava conhecimento da arte de fazer sapatos. Suponhamos que um anatomista entre no *atelier* do artista. De um modo geral, sua obra está bem feita, a atitude da figura em questão é bela e os membros bem ajustados aos seus vários movimentos; contudo, o anatomista, cioso de seu ofício, pode observar que o contorno de algum músculo não está suficientemente correto com relação àquela ação específica da figura. Aqui, ele nota o que o pintor não havia percebido e passa ao largo daquele outro detalhe que o sapateiro apontara. Mas a falta de um profundo conhecimento crítico de anatomia não se refletiu mais no bom gosto natural do pintor do que a carência de uma noção exata da produção de um sapato (BURKE, 1993, p.28-29, grifo do autor).

Já em relação à passagem em *Do padrão do gosto* de Hume (2004c) sobre o mesmo problema, que no caso está na boca de um personagem de Cervantes, a saber, Sancho, torna-se pertinente trazermos um comentário de César Kiraly (2010) em sua obra *Os limites da representação: um ensaio desde a filosofia de David Hume*, quando afirma que:

> Na passagem escolhida vemos a conversa entre Sancho – o fiel escudeiro da triste figura – e o escudeiro do notável cavaleiro do bosque. Conversam sobre vários temas: família, honra e louros obtidos ao servir nobres cavaleiros andantes. Até que o escudeiro do cavaleiro do bosque retira de sua sela uma bela e suculenta porção de carneiro e uma significativa garrafa de vinho. Colocam-se imediatamente a usufruir as delícias de tão nobre refeição, até que chegam a uma pequena discussão sobre o gosto. Sancho se apoia na capacidade de grande conhecedor de vinhos e justifica essa sua habilidade por ser descendente de uma rigorosa linhagem de provadores de vinhos (...) (KIRALY, 2010, p.181).

Dessa maneira, a passagem de Burke no *Sobre o gosto* sobre o episódio do o pintor e o sapateiro é muito clara para que possamos pensar a questão de que de nada adianta em se tratando do campo da arte, o nosso conhecimento racional, técnico de algo. Assim, em Burke (1993) podemos afirmar que o gosto artístico é

completamente afastado do conceito grego *episteme,* no sentido de conhecimento teórico.

Nesse contexto, em *Sobre o gosto,* podemos pensar que Burke (1993), de um modo implícito estaria colocando que um crítico de arte teria que ter uma sensibilidade em sua natureza para que pudesse se envolver com a obra.

Com isso, podemos articular o episódio que Burke (1993) menciona com o surgimento na música popular brasileira do compositor Cartola. Cartola não era um homem da academia e, desse modo, não sendo um homem, digamos, da *episteme.* Entretanto*,* até mesmo o ouvinte mais distraído irá perceber um diferencial na obra musical de Cartola pela sua beleza incomparável.

Desse modo, diferente de Hume (2004c) , quando Burke (1993) cita como exemplo o episódio do sapateiro e do pintor, há implicitamente, um desejo de Burke para que consiga convencer o leitor a aceitar a ideia de que existe um padrão do gosto.

Segundo Burke (1993), no episódio, o pintor só não tem o mesmo veredito do sapateiro porque não estava em sua área de atuação. Segundo Burke (1993), se o pintor estivesse debatendo com alguém da área de pintura, não teria divergência de gosto, pois a estrutura de formação do gosto entre os pintores é a mesma (BURKE, 1993, p.29).

Nesse sentido, deixemos o próprio Burke (1993) falar, pois em *Sobre o gosto,* ele define de onde vem o mau gosto. Vejamos a passagem onde há essa definição:

> O mau gosto provém de um defeito do juízo. Essa falha pode dever-se a uma fragilidade inata do entendimento (qualquer que seja a força inerente a essa faculdade), ou, o que é muito mais comum, pode originar-se da falta de um exercício adequado e bem orientado, cuja ação pode, por si somente, torná-lo seguro e justo. Além disso, a ignorância, a desatenção, o preconceito, a precipitação, a leviandade, a obstinação, em suma todas essas paixões e todos esses vícios que adulteram o juízo em outros assuntos não lhe são menos funestos do que neste, a sua esfera mais delicada e requintada (Ibidem, p.32).

Cabe-nos frisar que Burke (1993) e Hume (2004c) possuirão, em se tratando do tema do gosto, também, como aproximação a abordagem com que irão dar em relação ao conceito de simpatia. Tanto para um quanto que para o outro, a simpatia será uma comunicação das paixões.

Hume (2004c) traz uma passagem do clássico *Dom Quixote* de Cervantes para pensar a estética empirista da vida pelo viés do gosto. Nesta passagem quando os parentes de Sancho detectam o couro e o ferro presentes dentro da garrafa de vinho através do paladar, Hume (2004c) está mostrando a mistura das paixões atuando no processo de captura e devolução dos fragmentos de beleza.

É o atomismo estético de Hume. Em Hume, o gosto de couro e de ferro são fragmentos de experimentações. Em Hume, o gosto dos parentes de Sancho é treinado no sentido de conhecer bem a experiência sensível para que possam capturar a beleza.

Nesse contexto, ser conhecedor dos fragmentos de beleza, dos átomos, para Hume (2004c), é ter um gosto lapidado, e para isso, segundo Hume (2004c), a percepção teria que estar em seu pleno funcionamento ou em outras palavras os órgãos que recebem os primeiros fragmentos de beleza precisam estar sadios.

Com efeito, na passagem dos parentes de Sancho que Hume (2004c) utiliza não tem como finalidade provar ou não a possibilidade de padronização do gosto e sim mostrar que o chamado crítico de arte teria que ter um gosto lapidado para que pudesse detectar e alcançar os fragmentos de beleza.

É importante frisarmos que, segundo Hume (2004c), os parentes de Sancho não fizeram uma análise, não emitiram seus juízos de gosto tendo como base o hábito e sim tiveram que romper com o hábito.

Em Hume (2004c) os parentes de Sancho tiveram que romper com o hábito e isto é um processo de labuta, pois será o caminho para alcançar a estética empirista da vida. Apesar que, segundo Hume, o nosso espírito terá uma inclinação para cultivarmos a beleza (Cf. HUME, 2005).

Também é de suma importância salientarmos que, em Hume (2004c), esse gosto lapidado que os parentes de Sancho conseguem ter, de um modo intuitivo, trabalha como uma espécie de decodificação dos fragmentos de beleza do mundo que chegam até o espírito e passam por uma mistura de paixões. Em Hume (2004c) esse gosto lapidado irá contribuir para a estética empirista da vida no sentido de fazer movimentar a beleza para o mundo que nos cerca através da conquista de novas misturas de paixões.

Dessa forma, em Hume (2004c), observamos que é preciso romper com o hábito para criarmos a beleza. Em Hume (2004c), é preciso romper com o hábito para julgarmos com justiça a beleza. Para Hume (2004c), “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" (HUME, 2004c, p. 380).

Hume (2004c) ainda afirma que "(...) 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" (HUME, loc. cit.).

2.5 **A questão do estilo na arte de escrever**

Com a questão do gosto lapidado, Hume irá trazer à luz outra questão de suma importância em sua estética, a saber, o estilo na arte de escrever. Essa questão, iremos encontrar em dois pequenos ensaios de Hume que são os ensaios *Da arte de escrever ensaio* e *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever.*

Com efeito, o modo de escrever e transmitir os pensamentos em formas diferentes do modelo clássico de tomos e tratados com introduções, desenvolvimentos e conclusões ganhou adeptos durante toda a história da filosofia. Podemos citar os casos de Platão com seus diálogos, Sartre e Camus com romances, Nietzsche com aforismos e poesias.

Desse modo, Hume (2008b, 2008c) está inserido nessa linhagem quando recorre ao formato de ensaio para transmitir seus pensamentos filosóficos. O interesse de Hume em relação ao modo de escrever dos ensaios que o levou a pensar em uma estética do ensaio.

Nesse contexto, Hume (2008b) inicia *Da arte de escrever ensaio* classificando os homens que possuem delicadeza de gosto "(...) em indivíduos *letrados* e indivíduos *de convívio social*" (HUME, 2008b, p.221, grifo do autor).

Segundo Hume (2008b), os homens letrados estão intrinsicamente filiados à razão, sendo técnicos, e sendo extremamente rigorosos em seu trabalho. Mas também há neles o que Hume (2008b) chama de solidão (HUME, loc. cit.).

Aqui, é importante salientarmos que Hume (2001) em seu *Tratado da natureza humana* nos relata, no final do livro I, momentos desta solidão[50] que ele,

[50] Sendo mais específicos, convidamos o leitor para a página 303 da tradução do *Tratado da natureza humana* traduzido por Déborah Danoswski. Cf.(HUME, 2001, p.303)

em *Da arte de escrever ensaios*, atribui aos homens letrados. Interessante o fato de que Hume inicia sua carreira filosófica como escritor pelo viés do formato de tratados, formato este com herança medieval.

Justamente o modo que Hume (2008b) criticará, como veremos em *Da arte de escrever ensaio.* Importante frisarmos que mais tarde quando Hume republicar seu *Tratado da natureza humana*, irá fazê-lo em forma livros mais curtos e de ensaios também.

De fato, Hume (2001) desde a abertura do *Tratado da natureza humana* se demonstrava sensível em ser claro para o público. Como sabemos (Cf. HUME, 2004e) esta obra não agradou o público do período, como isso Hume modifica completamente sua forma de escrever. Assim, como veremos, Hume que escrevia como um homem letrado irá passar para o homem de convívio social em se tratando do estilo de escrever.

Já em relação aos homens de convívio social, Hume (2008b) defende que esses necessitam do prazer da presença dos amigos. Com efeito, Hume (2008b) irá valorizar a questão da amizade em seu empirismo. Em *Dissertação sobre as paixões,* obra esta que está num formato menor do que o *Tratado da natureza humana*, Hume irá destacar a amizade quando estiver investigando a questão da mistura das paixões.

Nesse contexto, Hume (2008b) levanta o problema do afastamento dos homens letrados dos homens de convívio social. Vejamos esta passagem de Hume (2008b) que se encontra em *Da arte de escrever ensaio*:

> Que o mundo letrado tenha se separado do mundo do convívio social, este parece ter sido o principal defeito de épocas recentes, que não pôde deixar de exercer má influência tanto nos livros quanto nas reuniões sociais. Pois, que possibilidade há de encontrar tópicos de conversação feitos para entreter criaturas racionais sem recorrer à história, à poesia, à política e até aos princípios mais óbvios da filosofia? Estariam nossos discursos condenados a ser uma série contínua de fuxicos e observações inócuas? (HUME, 2008b, p.222).

Dessa maneira, Hume (2008b) acusa o afastamento dos homens letrados em relação aos de convívio social como um fator negativo em seu período. De fato, novamente buscamos essa questão nas heranças que o cartesianismo deixou. A imagem do filósofo como uma espécie de eremita e de seu afastamento do mundo social é carregado, implicitamente, do problema do conflito entre razão e

imaginação. Heranças de uma espécie de império da razão que atingiu até mesmo o estilo de escrever filosofia.

Com efeito, na história da filosofia, os clássicos tomos e tratados são carregados de encadeamento lógico com um excesso de definições, axiomas, corolários...termos oriundos das ciências exatas. Eis a imagem quando a razão governa o pensamento filosófico com o rigor científico no encadeamento das premissas.

Torna-se interessante trazermos uma passagem de Nietzsche (2000) em *Humano, demasiadamente humano: um livro para espíritos livres*, mais especificamente uma passagem do aforismo de número 200:

> *Cautela no escrever e no ensinar.* – Quem já escreveu, e sente em si a paixão de escrever, quase que só aprende, de tudo o que faz e vive, aquilo que é literalmente comunicável. Já não pensa em si, mas no escritor e seu público; ele quer compreender, mas não para uso próprio (NIETZSCHE, 2000, p.137).

Nietzsche (2000), assim, entraria, de certa, maneira no que Hume (2008b) antes chamava de homens de convívio social.

De fato, Hume (2008b) afirma que as obras dos homens letrados são, na maioria das vezes, "(...) cultivadas por homens sem nenhum gosto pela vida ou pelos costumes, sem aquela liberdade e agilidade de pensamento e expressão que só podem ser adquiridas pelo convívio social" (HUME, 2008b, p.222).

O exemplo clássico, que podemos trazer, semelhante ao que Hume acusa como homens letrados que produzem obras "desconectadas" da vida, é Kant. De fato, Kant seguiu um estilo um tanto quanto frio do modo de escrever e publicou obras em formatos tradicionais, jamais alcançando ensaios, poemas, diálogos, romances, entre outras formas de escrever.

Aqui é importante frisarmos que Hume (2008b) estava tão preocupado em sair do modelo tradicional de escrever filosofia que além dos ensaios, ele fez uso também dos chamados diálogos, como podemos observar sua obra *Diálogos sobre a religião natural.*

Nesse contexto em *Da arte de escrever ensaio*, Hume (2008b) afirma que:

> (...) a filosofia se arruinou com esse desanimado e recluso método de estudos, e se tornou tão quimérica em suas conclusões quanto ininteligível em seu estilo e maneira de expor. E, de fato, o que se poderia esperar de

> homens que jamais consultaram a experiência em seus raciocínios, ou jamais procuraram por ela unicamente onde pode ser encontrada, na vida comum e no convívio social? (HUME, 2008b, p.222).

Segundo Hume, a filosofia também pode ser vista como uma espécie de entretenimento (Ibidem, p.223). No século XVIII da estética inglesa também encontraremos esta concepção em outro filósofo, a saber, Joseph Addison quando o mesmo faz uso do *Spectator*, que eram publicações periódicas (Cf. BAYER, 1995).

Atualmente, o formato de artigos em revistas tanto eletrônicas quanto físicas lembram, de certa maneira, esta preocupação que Hume (2008b) colocava para a filosofia já o século XVIII. Os artigos possuem um caráter de passar o pensamento filosófico de um modo mais sucinto e, com isso, alcançando um público maior.

Dessa maneira, Hume (2008b) clama para que a filosofia seja mais leve, mais acessível para o grande público. De fato, a filosofia, segundo Vernant (2000) “Dentro de seus limites como em suas inovações, é filha da cidade” (VERNANT, 2000, p.104).

O problema que Hume levanta sobre o modo de escrever dos chamados homens letrados é a filosofia cada vez mais perder essa característica que marca sua origem , a saber, de estar diretamente ligada com a realidade sensível. Com efeito, ao valorizar o estilo de escrever dos chamados homens de convívio social, Hume (2008b) está sendo fiel ao movimento que ele pertencia, o empirismo, segundo o qual a observação e experimentação eram de suma importância para demarcar e produzir o pensamento.

Com efeito, Deleuze em seu artigo *Hume,* afirma que a filosofia de Hume é “Uma espécie de filosofia popular e científica, uma pop’filosofia” (DELEUZE, 2006b, p.220).

De fato, Hume (2008b) tinha essa noção do que ele estaria implementando na filosofia ao ponto de *Da arte de escrever ensaio* afirmar que:

> Não sei de nada tão vantajoso para esse fim quanto *ensaios* como estes, com que me proponho a entreter o público. Deste ponto de vista, posso me considerar uma espécie de representante ou embaixador das letras nos domínios do convívio social, e devo ter como constante dever a promoção das boas relações entre esses dois Estados, que tanto dependem um do outro (HUME, 2008b, p.223, grifo do autor).

Nesse contexto, Hume (2008b) propõe que haja uma espécie de intercessão entre os homens letrados e os homens de convívio social. Segundo Hume (2008b), essa intercessão deve seguir o caminho do estilo de escrever ensaios.

Para Hume (2008b), razão e beleza podem estar unidas em prol de que a filosofia venha a se tornar algo compreensível para um público maior e que se torne mais leve e agradável como leitura, proporcionando, assim, o prazer.

Importante salientarmos que o elogio que Hume (2008b) faz ao modo de escrever dos homens de convívio é uma forma de conectar essa concepção à sua teoria da mistura das paixões.

Desse modo, em Hume, a finalidade da mistura das paixões que ocorre no espírito é a de produzir prazer e encaminhar, consequentemente, a produção da beleza, uma vez que a beleza é uma impressão de reverberação calma e que produz naquele que a contempla a leveza e harmonia.

Hume (2008b) em *Da arte de escrever ensaio* afirma que sua proposta de unificar os homens letrados e os homens de convívio social tem como objetivo também o de lutar contra "(...) os inimigos da razão e da beleza, pessoas de cabeça oca e coração frio" (HUME, 2008b, p.223).

Nesse contexto, Hume ainda faz um elogio às mulheres em relação à sensibilidade e "(...) da polidez na arte de escrever (...)" (HUME, loc. cit.).

Vejamos esta passagem de Hume (2008b) em *Da arte de escrever ensaio*:

> Numa nação vizinha, igualmente famosa pelo bom gosto e pelo galanteio, as damas de certa maneira reinam soberanas tanto no mundo *letrado* quanto no mundo *do convívio social,* e nenhum escritor polido se aventura a aparecer perante o público sem a aprovação de alguns renomados juízes daquele sexo (HUME, 2008b, p.224, grifo do autor).

Nesse contexto, outro texto de Hume para que possamos pensar a questão do estilo ou a arte de escrever ensaios é *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever.*

Dessa maneira, Hume (2008c) inicia *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever* defendendo a ideia de que para se encontrar o belo modo de escrever não é pelo caminho da mímesis ou imitação da realidade sensível e sim a ter como uma espécie de espelho. Para Hume (2008c), devemos ter a realidade sensível, a experiência como base para escrevermos.

De fato, quando Hume (1999a) afirma em *Investigação sobre o entendimento humano* que “Sê um filósofo; mas, em meio a toda a tua filosofia, não deixes de ser um homem” (Idem, 1999a, p.13), ele não estava cobrando que deveríamos imitar a experiência, e quando falamos em imitar a experiência é no sentido de cópia. Dessa maneira, para Hume, por exemplo, não seria imitar a forma exata da linguagem do senso comum, com seus termos.

Vejamos esta passagem de Hume (2008c) em *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever*:

> Que comédia insípida não teríamos se copiássemos, fiel e integralmente, o falatório de uma mesa de chá? Nada pode agradar pessoas de gosto a não ser a natureza retratada em todas as suas graças e ornamentos, *la belle nature,* ou, se copiamos a vida chã, as pinceladas devem ser fortes e marcantes e transmitir uma viva imagem à mente (HUME, 2008c, p.157-158, grifo do autor).

Nesse contexto, Hume faz um elogio a Addison e concorda como o mesmo em relação à arte de escrever, de um modo belo quando diz “A arte de escrever com finura consiste, de acordo com o sr. Addison, em sentimentos que são naturais sem ser óbvios” (HUME, 2008c, p.157). Consequentemente, para Hume (2008c), dessa maneira, ativará o princípio de simpatia do leitor e poderá facilitar o ato de que o mesmo possa gostar.

É importante salientarmos que não devemos confundir essa questão que Hume (2008c) implementa ao tratar do estilo de escrever ensaios para ativar a simpatia do leitor com uma estratégia de estabelecer um padrão de gosto e sim é o que Hume (2008c) chamará de uma forma elegante e leve de escrever. Hume trabalha com probabilidades.

Talvez, pensando com Hume (2008b), possamos explicar um dos motivos da filosofia ter se “afastado” do povo. De fato, a filosofia, constantemente, passa por esse dilema que, podemos afirmar, o ato de filosofar para filósofos. Eis um desafio para a filosofia a partir do pensamento estético de Hume.

De fato, aqui encontramos uma das importâncias de algumas questões que são colocadas por Hume (2004c) em *Do padrão do gosto.* Para Hume (2004c), o escritor tendo um gosto lapidado e os órgãos sadios facilitaria no modo do mesmo escrever alcançando o que Hume (2008c) chamava de *refinamento na escrita*. Com

efeito, dessa maneira, para Hume (2008c), o escritor criaria, assim, uma espécie de delicadeza na escrita.

Torna-se importante citarmos esta passagem de Hume (2008c) que se encontra em *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever*:

> Desenhar quimeras não é, propriamente falando, copiar ou imitar. Perde-se a justeza da representação e é desagradável para a mente ver um quadro que não tenha semelhança com original algum. Tais refinamentos excessivos tampouco são mais agradáveis no estilo epistolar ou no estilo filosófico do que no épico ou trágico. Ornamento demais é defeito em qualquer gênero de obra. Expressões incomuns, exibição ostensiva de engenho, símiles incisivos, inflexões epigramáticas, especialmente quando ocorrem com demasiada frequência, mais desfiguram que embelezam o discurso (HUME, 2008c, p.158).

Nesse contexto, quando Hume (2008c) aborda a questão de que o espírito consideraria desagradável o ato de uma escrita não ter semelhança alguma com a realidade sensível, ele faz menção, indiretamente, a um conceito que é explorado por ele em *Da tragédia*, a saber, o conceito de unidade de ação.

Dessa maneira, como vimos em Hume (2004b), a unidade de ação é uma espécie de “liga” para que não desvie a atenção do espectador ao contemplar as peças de teatro.

Conectando esse conceito com a questão do estilo de escrever ensaios, Hume (2008c) estaria defendendo a ideia de que é necessário que o ensaio ative o princípio de associação no espírito do leitor de forma que o mesmo se identifique. Caso o escritor perca de vista essa “liga”, para Hume (2008c), poderia causar o desprazer no leitor.

É importante frisarmos, aqui, que a busca de Hume (2008b) pelo modo agradável de escrever, e este é pela forma de ensaios, é sempre em prol de proporcionar que a mistura das paixões no espírito do leitor venha a gerar o prazer e, com isso, produzir a beleza no mesmo. Dessa maneira, deixar o texto sem o que Hume (1999a) chamou de unidade de ação não irá produzir esta beleza no leitor.

Nesse contexto, Hume (2008c) em *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever* irá trazer como exemplo o escritor Cervantes. Desse modo, Hume focará na personagem Sancho Pança para demonstrar o quanto Cervantes possui uma delicadeza e refinamento na escrita ao ponto de não fazer com Sancho Pança imite a realidade sensível e sim a tenha como base (HUME, loc. cit.).

Assim, para Hume (2008c), ao leitor se deparar com as passagens do personagem Sancho Pança de Cervantes, acabaria se identificando, ou seja, sendo ativada, em seu espírito, a mistura de suas paixões e tendo como consequência o prazer e a beleza.

Com efeito, Hume (2008c) volta a criticar os filósofos que não conseguem ou que não querem escrever com simplicidade. Desse modo, escrever obras de filosofia pelo viés da simplicidade e tendo a experiência sensível como base, para Hume (2008c), ajudaria a popularizá-las. Quando Hume (2008c) pensa numa popularização da filosofia, temos que ter cautela, pois, aqui, não está marcada a questão de "diminuir" a qualidade e seriedade da filosofia, uma vez que em *Da arte de escrever ensaio*, Hume (2008b) traz como proposta unificar os homens letrados com os homens de convívio social.

Eis que fica mais clara a questão de quando Hume coloca que "(...) em meio a toda tua filosofia, não deixes de ser um homem" (HUME, 1999a, p.13), ou seja, não podemos esquecer que a filosofia deve ser compreensível para o leitor.

Interessante frisarmos que Deleuze e Guattari (1997b) no quarto volume de *Mil platôs* mencionam que o "Devir nunca é imitar" (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p.107). Com efeito, Gilles Deleuze (1997a) irá, em *Crítica e clínica,* também abordar a questão do estilo de escrever.

Segundo Deleuze (1997a), em *Crítica e clínica*:

> Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria viva. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível (DELEUZE, 1997a, p.11).

Deleuze (1997a) começa focando no modo de escrever literatura, mas de certa maneira, amplia a questão e generaliza a sua posição abordando o ato de escrever em si.

Segundo Deleuze (1997a), "Escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas" (Ibidem, p.12).

Com efeito, Deleuze (1997a) em *Crítica e clínica,* mostra neste capítulo *A literatura e a vida*, sobre a relação entre o modo de escrever e o conceito de devir.

De fato, quando Hume (2008b, 2008c) pensa o ato de escrever como uma captura dos fragmentos de beleza da vida, ele, de certa maneira, está próximo ao que Deleuze (1997a) chama de devir ao pensar o modo de escrever.

Como em Hume (1999a) questões de fato, sentimento, emoção, beleza estão intrinsicamente conectados, este conceito é de suma importância para nosso problema aqui que é a arte de escrever dentro do contexto da estética empirista da vida em Hume.

Assim, pensando com Deleuze (1997a) e com Hume (2008c), podemos afirmar que o modo de escrita através do ensaio e com a simplicidade, refinamento e tendo como base a experiência sensível faz do modo de escrita uma questão de fato, e, assim, abre para o escritor todo um campo de sentimento, campo este que contribui, em Hume, para se pensar uma estética empirista da vida.

De fato, quando observamos modelos de escrita tal como havia, principalmente, na filosofia medieval, a saber, tratados volumosos, onde a razão imperava no escritor, notamos que há todo um encadeamento de definições, axiomas, corolários que tem como fundamento apresentar teses e ir, com o decorrer do texto, provando com argumentações. Em Hume, a estilística do modo de ensaio, de certa maneira, segue os padrões da indução e não da dedução.

Nesse contexto, Hume (2008c) em *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever*, apresenta três observações. A primeira observação de Hume afirma que: “(...) *ainda que se devam evitar os dois tipos de excesso, e ainda que se deva estudar o meio-termo próprio a cada obra, esse meio-termo não reside num ponto, mas admite considerável latitude*” (HUME, 2008c, p.159, grifo do autor).

Nesse contexto, Hume (2008c) pensa a questão do meio-termo na forma de escrever ensaios, conceito este que é tentar conciliar o momento dos homens letrados com os homens de convívio social. Importante salientarmos que o conceito de meio-termo está presente em Aristóteles (1979).

Segundo Aristóteles (1979):

> Existem, pois, três espécies de disposições, sendo duas delas vícios que envolvem excesso e carência respectivamente, e a terceira uma virtude, isto é, o meio-termo. E em certo sentido cada uma delas se opõe às outras duas, pois que cada disposição extrema é contrária tanto ao meio-termo como ao outro extremo, e o meio-termo é contrário a ambos os extremos: assim como o igual é maior relativamente ao menor e menor relativamente ao maior, também os estados medianos são excessivos em confronto com

> as deficiências e deficientes quando comparados com os excessos, tanto nas paixões como nas ações (ARISTÓTELES, 1979, p.76).

Dessa maneira, Hume retira um conceito que tem destaque na ética, assim como o fez em relação às paixões, e o transfere para pensar uma questão de estética, a saber, o estilo, que no caso é o estilo de escrever. Assim, Hume (2008c) defende a ideia de que o modo belo de se escrever precisa deste meio-termo no texto. O meio-termo, no texto, para Hume (2008c), irá contribuir para produzir a beleza e proporcionar o prazer no leitor.

Nesse contexto, a segunda observação que Hume (2008c) traz em *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever* está no fato, para ele, de que:

> (...) *é muito difícil, senão impossível, explicar em palavras onde está o justo meio-termo entre os excessos de simplicidade e refinamento, ou dar alguma regra pela qual possamos conhecer precisamente os limites entre a falta e a beleza* (HUME, 2008c, p.159, grifo do autor).

Dessa maneira, para Hume (2008c), assim como o gosto não possui um padrão, uma regra, colocar este meio-termo submisso à análise da razão seria diminuir a força da arte, pois faria da mesma uma ciência exata.

Para Hume (2008c), o máximo que o escritor poderá fazer é facilitar a presença deste meio-termo através de sua lapidação do gosto e tendo os órgãos sadios. Entretanto, para Hume (2008c), não há como ter uma previsão.

Nesse contexto, torna-se Interessante frisarmos uma questão que Hume (2008c) coloca em *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever* quando afirma que “(...) a beleza, assim como a virtude, está no meio-termo; a grande questão, no entanto, é onde se localiza esse meio-termo, e ela jamais pode ser suficientemente elucidada por raciocínios gerais” (Ibidem, p.160).

Nesse sentido, Hume (2008c), de certa maneira, confirma que havia conhecimento de que o conceito de meio-termo possuía raízes no aristotelismo, uma vez que uma das recepções clássicas deste conceito no século XVIII era, principalmente, por intermédio dos textos de Aristóteles sobre ética.

Nesta questão de virtude e beleza, notamos novamente que aparece como uma característica importante em Hume (2008c), que é o que insistimos em afirmar e chamar de uma aliança entre estética e ética.

Segundo Hume (2008c), no caso específico do modo de escrever ensaios, o meio-termo é entre o modo rigoroso de escrever filosofia e o modo mais conectado com o modo que facilita a leitura.

Assim, Hume (2008c), em hipótese alguma estaria com o objetivo da filosofia perder seu rigor conceitual. Fato este que o próprio Deleuze (1997a), pensando a escrita relacionada ao devir, também compartilha da mesma ideia que Hume, quando escrever com Guattari defendendo que "(...) a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos" (DELEUZE e GUATTARI, 1992a, p.8).

Desse modo, Hume (2008c) defende que é necessário o rigor conceitual ao escrevermos ensaios, mas que não deveríamos esquecer a aproximação com a experiência sensível para que o texto possuísse leveza e agradasse o leitor. Com efeito, Hume precisou que seu *Tratado da natureza humana* passasse por esta prova.

Hume (2008c), também frisa a questão de que a necessidade desse conceito de meio-termo não poderá deixar com que o escritor faça da razão novamente àquela que irá governar as paixões.

Este fato é importante mencionar porque caso o escritor se utilizasse do método racional para encontrar esse meio-termo, toda teoria do gosto, das paixões e da imaginação, no empirismo de Hume, estariam seriamente comprometidas, pois as mesmas têm como base o fato de a razão estar subordinada à beleza, fato este que caracteriza a estética empirista da vida em Hume.

Nesse contexto, Hume (2008c) apresenta sua terceira observação em *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever* quando afirma que "(...) *devemos nos precaver mais contra o excesso de refinamento do que contra o de simplicidade; e isso porque o primeiro excesso é tanto menos* belo *quanto mais* perigoso *do que o último*" (HUME, 2008c, p.160, grifo do autor).

Desse modo, os dois excessos, assim como na ética em Aristóteles (1979), são nocivos para a beleza do modo de escrever os ensaios, mas entre os extremos, para Hume (2008c), o mais nocivo é modo como predomina nos homens letrados (Ibidem, p.161).

Segundo Hume (2008c), o refinamento é o modo como os homens letrados escrevem. O excesso da simplicidade poderia fazer com que o ensaio filosófico pudesse até mesmo a se tornar arte e perder de vista o rigor do conceito. Mas mesmo que viesse a acontecer este fato, para Hume (2008c), o que poderia ocorrer

é essa suposta arte atingir o sentimento de quem fosse ler este texto e produzir na mistura do espírito deste leitor a paixão de beleza.

Assim, teríamos a paixão de beleza produzida no leitor não por um ensaio filosófico e sim por uma suposta arte, mas mesmo assim, para Hume (2008c), a probabilidade de proporcionar beleza era grande.

Entretanto, para Hume (2008c) o excesso do chamado refinamento levaria ao leitor sentir que nesse texto a razão estaria em primeiro plano e consequentemente a probabilidade de rejeição seria grande, assim como ocorreu com Hume em seu *Tratado da natureza humana*.

Com efeito, Hume (2008c) dirá em *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever* que "(...) um maior grau de simplicidade é requerido em todas as composições em que se pintam homens, ações e paixões, do que nas que consistem em reflexões e observações" (HUME, 2008c, p.160).

Nesse sentido, torna-se importante uma passagem que está em *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever*, onde Hume (2008c) afirma que:

> O refinamento, porém, não é apenas o extremo menos *belo* como também o mais *perigoso* e no qual mais tendemos a cair. Simplicidade passa por embotamento se não é acompanhada de grande elegância e propriedade. Em compensação, há algo de surpreendente num sopro de engenho e fantasia. Leitores ordinários se impressionam fortemente com ele e falsamente imaginam ser este o modo tanto mais difícil como mais excelente de escrever (Ibidem, p.161, grifo do autor).

Segundo Hume (2008c), o perigo de fazer o refinamento um excesso no modo de escrever um ensaio, poderia gerar uma espécie de porta de entrada para, digamos, o retorno do domínio da razão. Lembramos o fato de que a conquista da autonomia da imaginação, em relação, à razão custou séculos para que ocorresse, como bem defende Jimenez (1999).

De fato, como vimos em Bayer (1995), o processo de rompimento com o aristotelismo e consequentemente cartesianismo no campo da estética só conseguiu se concretizar no século XVIII e os autores da estética anglo-saxônica foram importantes para essa questão, dentre eles Hume.

Nesse contexto, podemos afirmar que essa concepção humiana é muito próxima ao que Nietzsche (2007), mais tarde, irá trabalhar em sua obra intitulada *O nascimento da tragédia* o conceito de apolíneo.

Interessante trazermos Marc Jimenez (1999) e sua obra *O que é estética?* quando ele comenta a estética de Nietzsche:

> A provocação iconoclasta de Nietzsche começa realmente com sua interpretação de Sócrates. Sócrates encarna o tipo do homem moderno, o filósofo teórico, dialético, antimístico, moralizador e virtuoso. Mas sobretudo, Sócrates é otimista: ele crê no poder da ciência, no progresso. Seu aparecimento na cena helênica coincide com a decadência da tragédia, despojada pouco a pouco do espírito da música: "sob o chicote de seus silogismos, a dialética expulsa a música da tragédia". A tragédia "pessimista" nasceu do coro antigo, dionisíaco. Ele está ainda presente em Ésquilo, muito menos em Sófocles. Em Eurípides, ele desaparece em proveito do discurso, da narrativa, da linguagem, do raciocínio. É o fim da embriaguês dionisíaca (JIMENEZ, 1999, p.253, grifo do autor).

Dessa maneira, pensando com Jimenez (1999), a crítica que Nietzsche fez a Sócrates cabe para que possamos pensar *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever* e o texto *Da arte de escrever ensaio* de Hume.

Vejamos esta passagem de *O nascimento da tragédia,* onde Nietzsche (2007) afirma que:

> Contra as excitações febris dessas orgias, cujo conhecimento penetrou até os gregos por todos os caminhos da terra e do mar, eles permaneceram, ao que parece, inteiramente assegurados e protegidos durante algum tempo pela figura, a erguer-se aqui em toda a sua altivez, de Apolo, o qual não podia opor a cabeça da Medusa a nenhum poder mais ameaçador do que esse elemento dionisíaco brutalmente grotesco. É na arte dórica que se imortalizou essa majestosa e rejeitadora atitude de Apolo. (NIETZSCHE , 2007, p.30)

Com efeito, traçando uma aliança entre Hume e Nietzsche, podemos afirmar que o que Hume (2008b) chamava de homens letrados e, consequentemente, o modo como os mesmos escreviam os textos de filosofia valorizando o refinamento, estariam mais impulsionados pelo que Nietzsche (2007) chamou de apolíneo.

Nesse contexto, enquanto que o que Hume (2008b) chamava de homens de convívio social e, consequentemente a maneira como escreviam seus textos de filosofia, aqui, dando prioridade à simplicidade, estariam, de acordo com Nietzsche (2007), mais inclinados para o dionisíaco.

Desse modo, quando Hume (2008b, 2008c) anuncia seu receio em relação ao excesso de refinamento no modo de escrever, ele estaria, de certa maneira,

antecipando um problema que irá aparecer no século XIX com Nietzsche (2007) que é a questão da racionalização da vida.

Nesse sentido, segundo Nietzsche (2007) em *O nascimento da tragédia*:

> Para demonstrar também no tocante a Sócrates a dignidade de tal posição de condutor, basta reconhecer nele o tipo de uma forma de existência antes dele inaudita, o tipo do *homem teórico,* cuja significação e cuja meta é nosso dever agora chegar a compreender. Também o homem teórico tem um deleite infinito com o existente, qual o artista, e, como ele, é protegido, por esse contentamento, da ética prática do pessimismo e de seus olhos de Linceu, que só brilham na escuridão (NIETZSCHE, 2007, p.90, grifo do autor).

Com efeito, quando Hume (2008c) anuncia o perigo do refinamento como modo de escrever dos homens letrados se tornasse excessivo nos textos de filosofia, ele está, de certa maneira, fazendo uma crítica à concepção excessiva da verdade[51].

Fechamos este capítulo trazendo, novamente Nietzsche (2000) e uma passagem de *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres,* mais especificamente o aforismo de número 206, intitulado *Livros que ensinam a dançar* Esta passagem de Nietzsche (2000) nos lembrará muito as reflexões estéticas de Hume (2008b, 2008c) sobre o ato de escrever. Assim, segue abaixo a passagem de Nietzsche (2000):

> Há escritores que, por apresentarem o impossível como possível e falarem do moral e do genial como se ambos fossem apenas um capricho, um gosto, provocam um sentimento de liberdade exuberante, como se o homem se colocasse na ponta dos pés e tivesse absolutamente que dançar por prazer interior (Idem, 2000, p.139).

[51] Abre-se uma exceção quando o problema da verdade for o problema da verdade da arte, como aparece implicitamente, por exemplo, no ensaio *Da tragédia* de Hume (2004b).

3 **HUME E A TRAGÉDIA**

3.1 **O ensaio *Da tragédia***

Neste capítulo iremos focar no ensaio *Da tragédia* de Hume e suas principais implicações para seu pensamento estético.

Nesse contexto, em seu ensaio *Da tragédia,* Hume (2004b) mostra o quanto é instigante pensarmos problemas que aparecem nesta arte. Segundo Hume, "(...) é impossível dar conta do prazer que os espectadores de uma tragédia bem-escrita extraem da tristeza, do terror, da ansiedade e de outras paixões (...)" (HUME, 2004b, p.355).

A importância do ensaio *Da tragédia* é tão grande ao ponto que não seria exagero afirmarmos que para o leitor que queira iniciar aos estudos da filosofia humiana, seja o tema que for de sua pesquisa, poderia muito bem começar por este ensaio. Assim, consideramos *Da tragédia* uma espécie de porta de entrada para estudar o empirismo de Hume, pois ali estão implícitos os principais conceitos de sua filosofia.

Interessante mencionarmos quando David Hume (2004b) afirma em *Da tragédia* que "O poeta usa toda a sua arte para despertar e conservar a compaixão e a indignação, a ansiedade e o ressentimento de sua platéia [sic]" (HUME. loc. cit.). Cabe, aqui, lembrarmos da posição semelhante de Gilles Deleuze e Guattari (1992a) quando defendem que "O artista cria blocos de perceptos e afectos (...)" (DELEUZE e GUATTARI, 1992a, p.194)

Assim, observaremos que Hume (2004b), em *Da tragédia,* oscila em suas reflexões entre tentar pensar uma estética do ponto de vista de quem comtempla e uma estética do ponto de vista de quem cria a arte. Vejamos esta passagem presente no ensaio *Da tragédia* de Hume:

> Os espectadores sentem prazer na mesma medida em que se afligem, e nunca são tão felizes como quando soltam soluços, lágrimas e gritos, para dar vazão ao seu desgosto e aliviar o seu coração, dilatado pela simpatia e pela piedade mais ternas (HUME, 2004b, p.355).

3.2 **O debate de Hume com Jean-Baptiste Dubos[52] e Fontenelle**

Das referências teóricas de Hume (2004b) *Da tragédia*, destacamos dois pensadores franceses, a saber, Jean-Baptiste Dubos e Fontenelle, pois serão de seus posicionamentos sobre esta arte (Ibidem, p.356-358) que irão reger as implicações estéticas para o fortalecimento conceitual de Hume.

Nesse contexto, Hume (2004b) afirma que:

> Em suas reflexões sobre a poesia e a pintura, o Abade DUBOS defende que, de uma forma geral, nada é mais desagradável ao espírito que o estado de indolência lânguido e desinteressado no qual ele se deixa cair quando lhe tiram toda sorte de paixão e ocupação. Para escapar dessa situação aflitiva, ele se atira a qualquer empreendimento ou diversão possíveis: trabalho, jogo, espetáculo, execuções, qualquer coisa capaz de despertar as paixões e afastar de si mesmo a atenção do espírito humano (HUME, 2004b, p.356, grifo do autor).

David Hume (2004b) encontrará em Jean-Baptiste Dubos, de um modo implícito, a questão que, futuramente será primordial na estética kantiana, que é a do prazer desinteressado. Podemos, afirmar, grosso modo, que de um Hume (2004b) leitor de Dubos desembocará um Kant (2002). Vale frisar que, como já vimos, alguns autores não irão compartilhar desta ideia, como podemos notar no filósofo francês Luc Ferry (1994) em sua obra intitulada *Homo Aesthetics: a invenção do gosto na era democrática* (FERRY, 1994, p.92).

Dessa maneira, pensando com Dubos, Hume (2004b) afirmará que “Quando existem várias mesas de jogo, podemos observar que todos correm para aquela onde está o jogo mais forte, mesmo que nela não estejam os melhores jogadores” (HUME, 2004b, p.356).

Hume (2004b) nos apresenta, de um modo implícito, uma indagação filosófica. Assim, podemos perguntar: como é possível trazermos toda a força da vida para a arte ao ponto de nos reconhecermos nela? Desse modo, torna-se interessante mencionarmos esta passagem de David Hume em *Da tragédia*, quando ele afirma que:

---

[52] Jean-Baptiste Dubos (1670-1742).

> (...) o espetáculo das paixões intensas que decorrem de grandes perdas ou ganhos atrai o espectador por simpatia, proporcionando-lhe o sabor das mesmas paixões e lhe servindo como uma distração momentânea. Ele faz o tempo passar mais facilmente e dá um certo alívio àquela aflição que em geral afeta os homens, quando estes se vêem [sic] entregues a seus próprios pensamentos e meditações (HUME, 2004b, p.356).

Nesse contexto, João Ricardo Moderno (2013) em sua obra intitulada *Estética da contradição* defenderá a ideia de que Jean-Baptiste Dubos não irá aderir ao racionalismo estético (MODERNO, 2013, p.98).

De fato, assim podemos compreender o interesse de David Hume (2004b) pelas ideias estéticas de Jean-Baptiste Dubos.

Segundo João Ricardo Moderno (2013) em *Estética da contradição* "Para Dubos, o exercício da razão nas questões de natureza estética deve limitar-se a referendar as decisões do sentimento, soberano legislador" (Ibidem, p.99).

Também é importante mencionarmos quando Wladislaw Tatarkiewicz (2006) em sua obra *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, cretividad, mímesis, experiencia estética* afirma que "A característica peculiar das sensações degeneradas é que, embora sejam desagradáveis, elas não alteram o prazer. Isto de denomina como <o problema de Dubos>[53] (...)" (TATARKIEWICZ, 2006, p.365, grifo do autor, tradução nossa).

Nesse contexto, sobre a presença do dramaturgo francês Bernard le Bovier de Fontenelle em *Da tragédia,* teremos em *Rleflexions sur la poetique* a inspiração de Hume (2004b, p.357n) para pensar problemas suscitados por esta espécie de teatro. Segundo Hume (2004b), em relação aos problemas que Dubos colocou, "Monsieur FONTENELLE parece ter tido consciência dessa dificuldade e, consequentemente, procurou uma outra solução para o fenômeno (...)" (HUME, 2004b, p.357, grifo do autor).

Dessa maneira, David Hume (2004b) traz para o debate, acerca da estética da tragédia, uma posição de Bernard le Bovier de Fontenelle em relação a variabilidade da mistura das paixões de prazer e dor que ocorrem quando sentimos vontade de fazer cócegas (HUME, loc. cit.).

---

[53] O texto em língua estrangeira é: "La característica peculiar de los sentimientos espúrios es que, aunque sean desagradables, no alteran el placer. Esto se denomina como <el problema de Dubos> (...)"

Assim, segundo Hume (2004b) será importante para o artista (no caso o criador da peça) saber, digamos, dosar as paixões na mistura que ocorre no espírito, tudo isto em prol da beleza para o público.

Com isso, podemos afirmar que há implicitamente, em Hume (2004b), mais especificamente nesse ensaio *Da tragédia* uma presença de um tema clássico que é o da justa medida aristotélica.

De certa maneira, Deleuze e Guattari (1992a) também vão por este caminho em *O que é a filosofia?* Ao defender que "A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos" (DELEUZE e GUATTARI, 1992a, p.238), entretanto haverá um limite, que é de certa maneira, um "controle" aristotélico (mesmo que em Deleuze e Guattari (1992a) não seja uma justa medida, mas será um controle) assim como irá aparecer na estética de David Hume tendo como finalidade a possibilidade da experimentação da beleza da vida. Daí defendermos que há em David Hume uma estética empirista da vida, ou seja, a estética em *latu sensu* e não só vista e investigada como *stricto sensu.*

Apesar de Hume (2004b) afirmar que "(...) a tragédia é uma imitação (...)" (HUME, 2004b, p.360), ele refaz a ideia grega antiga à qual afirmava que *a arte imita a natureza*, ideia esta presente no conceito de mímesis em Aristóteles (2014). Para Hume (2004b), a arte não imita a natureza, e sim a arte emana a própria vida. Em Hume (2004b), a arte e a vida são intrinsicamente ficções de beleza. Para Hume (2004b) a vida é feita de ficções tal como a arte. Talvez, fique mais compreensivo, Hume (2004b) destacar tanto a arte do teatro ao ponto de dedicar ao mesmo um ensaio inteiro. No pensamento estético de Hume teremos a teatralização da vida, a vida teatralizada. Dessa maneira, em Hume (2004b), a vida surge como um teatro onde tudo é ficção de beleza. Assim como, nesta passagem *Da tragédia*, torna-se bem claro esta colocação de Hume:

> É inegável que, no teatro, a representação tem quase o mesmo efeito da realidade, e no entanto não chega a ter esse efeito completamente. Por mais arrebatador que um espectador seja pelo espetáculo, por maior que seja o domínio dos sentidos e da imaginação sobre a razão, continua persistindo, no fundo, uma certa impressão de falsidade em relação a tudo o que se vê. Mesmo quando fraca e dissimulada, essa impressão é suficiente para diminuir a dor que sofremos com os infortúnios daqueles que amamos e para reduzir essa aflição a ponto de transformá-la em prazer. Nós choramos pelas desgraças de um herói ao qual estamos afeiçoados; mas, no mesmo instante, nos consolamos ao pensar que se trata apenas de uma ficção (HUME, 2004b, p.357-358).

Aqui, é de extrema importância salientarmos que estamos mergulhados em uma dificuldade dentro da estética de Hume.

Nesse sentido, o problema é que a partir do momento em que Hume (2004b) destaca a necessidade do artista (que no caso específico é o criador de peças de teatro, mas que podemos ampliar e pensar em outros campos da arte) de ter que "premeditar", calcular, dosar essa intensidade da variação da mistura das paixões para que o público viesse a sentir prazer, e consequentemente a impressão de beleza no espírito, podemos lançar a seguinte pergunta: em seu pensamento estético, Hume (2004b) não estaria retirando da arte, mais especificamente da imaginação criadora, a sua autonomia?

Nesse contexto, a partir dos problemas suscitados da leitura que fez de Jean-Baptiste Dubos e Bernard le Bovier de Fontenelle, David Hume (2004b) traz para o debate o pensador da Roma antiga Marco Tulio Cícero[54] (HUME, 2004b, p.358).

Para Hume (2004b), "(...) as paixões despertadas pela eloquência são agradáveis no mais alto grau, da mesma forma que aquelas provocadas pela pintura e pelo teatro. (...) os epílogos de CÍCERO fazem as delícias de todo leitor de bom gosto (...)" (HUME, loc. cit., grifo do autor).

Importante citarmos uma passagem presente em *Da tragédia* de Hume (2004b) para pensarmos a questão da dosagem da variação que ocorre na mistura das paixões, que culminará na beleza, a partir da leitura que ele teve de Cícero. Eis a passagem:

> As lágrimas que ele fazia jorrar dos olhos dos juízes e dos auditórios passavam então a constituir o mais saboroso prazer, e exprimiam a sua grande satisfação como orador. Sua descrição patética do massacre dos capitães SICILIANOS por VERRES constitui uma obra-prima do gênero, mas estou seguro de que ninguém poderia encontrar distração alguma no contato direto com uma cena daquela natureza melancólica (HUME, 2004b, p.358-359, grifo do autor).

Dessa maneira, podemos afirmar que a importância do fato de Hume (2004b) utilizar Cícero, sendo este não um esteta propriamente dito, estaria relacionada, de um modo implícito, no ensaio *Da tragédia*, à questão clássica em estética que é o tema da verdade da arte. Este tema da verdade da arte, como bem estamos notando durante nossa tese, perpassa pelo pensamento estético de Hume sobre

[54] Marco Túlio Cícero (106 – 43 a.C.). Vale frisar que já em sua autobiografia Hume menciona que em sua infância e juventude mergulhava nos textos de Cícero (HUME, 2004, p.73).

caminhos diferentes, como abordamos no primeiro capítulo de nossa tese, a saber, *A autonomia da imaginação criadora* .

De fato, iremos notar em Hume (2004b) que o artista quer convencer da beleza de sua obra não pela via da razão, do argumento ou da faculdade do entendimento. Para Hume (2004b), o artista, quer convencer pela via dos afetos. Podemos dizer que em Hume (2004b) há uma ideia de que a arte faz uma persuasão afetiva. Assim, há em Hume (2004b), de certo modo, uma beleza da persuasão.

Nesse sentido, é interessante mencionar que podemos traçar um paralelo entre *Da tragédia* e *Da arte de escrever ensaio,* tendo em vista que para Hume (2004b, 2008b) o artista que cria a peça de teatro precisaria alcançar a intercessão entre os homens letrados e os de convívio social para que sua arte produzisse no espectador a variabilidade na mistura das paixões aliada ao prazer.

De fato, quando Hume (2004b) traz Cícero para pensar a estética da tragédia, do teatro, e nesta arte as personagens usam discursos, sendo que estes discursos precisam produzir como produto final a beleza no espectador através de uma persuasão afetiva, temos, aqui, uma preocupação com a questão da receptividade da obra de arte. Para Hume (2004b) a arte não tem que se preocupar com as conclusões corretas e sim emocionar. Entretanto, para Hume (2004b), essa emoção passa por uma questão, de certa maneira, de convencimento não racional da beleza. Eis uma habilidade, que para Hume (2004b) o artista precisa dominar.

Sobre esta questão, nesse momento, torna-se interessante mencionarmos Nietzsche (2000) em sua obra intitulada *Humano, demasiado humano*, mais especificamente no seu aforismo de número 146, cujo título é *O senso da verdade no artista*. Nietzsche afirma que:

> No que toca ao conhecimento das verdades, o artista tem uma moralidade mais fraca do que o pensador; ele não quer absolutamente ser privado das brilhantes e significativas interpretações da vida, e se guarda contra métodos e resultados sóbrios e simples. Aparentemente luta pela superior dignidade e importância do ser humano; na verdade, não deseja abrir mão dos pressupostos *mais eficazes* para sua arte, ou seja, o fantástico, o mítico, o incerto, extremo, o sentido para o simbólico, a superestima da pessoa, a crença em algo miraculoso no gênio: considera o prosseguimento de seu modo de criar mais importante que a devoção científica à verdade em qualquer forma, por mais simplesmente que ela se manifeste (NIETZSCHE, 2000, p.115-116, grifo do autor).

Dentro do contexto da dosagem da variação da mistura das paixões presente na estética da tragédia, observemos esta passagem em *Da tragédia* quando Hume (2004b) afirmar que:

> Os objetos capazes de inspirar o maior terror e aflição são agradáveis na pintura, mais agradáveis até que os objetos mais belos, que nos parecem passivos e indiferentes. Ao despertar o espírito, a afeição provoca uma sensação intensa e veemente, totalmente transformada em prazer pela força do movimento dominante (HUME, 2004b, p.360).

Dentro de uma perspectiva de uma estética empirista da vida tal como se desenrola em Hume (2004b), podemos alegar que, em Hume (2004b) essa mistura das paixões numa tragédia ajudará ao espírito ser e experimentar o belo.

Daniel Herwitz (2010) em sua obra intitulada *Estética,* ao pensar a tragédia pelo olhar de Hume nos apresenta ideia de que no teatro "Acreditamos que as personagens no palco são meios ficcionais de fazer conhecer que nada está realmente acontecendo a alguém (...) em nossa presença nessa peça" (HERWITZ, 2010, p.42).

Nesse contexto, Daniel Herwitz (2010), em *Estética,* traz uma discussão, a partir do pensamento estético de Hume, sobre a questão de saber se o prazer artístico é interessado ou não. Problema este que mais tarde será desenvolvido por Kant (2002) em sua *Crítica do juízo*[55]. Interessante mencionarmos esta passagem de Herwitz (2010) quando o mesmo afirma que:

> Esse reconhecimento significa que nós sabemos o que o teatro é (que ele é ficcional), e isso permite uma atitude adequada em relação à peça que é profundamente diferente do que nós poderíamos sentir caso se tratasse de uma ocorrência da vida real, e não de uma peça. Mas essa não é uma atitude de desinteresse. É um tipo particular de desinteresse que é capaz – estranhamente – de ter prazer em coisas que, se estivessem acontecendo na vida real, causariam aflição (HERWITZ, loc. cit., grifo do autor).

São vários os momentos em que David Hume (2004b) compara o teatro (tragédia) com a pintura. Entretanto, notaremos que Hume (2004b) se posicionará mais inclinado para o teatro do que para a pintura. De fato, se conectarmos a *Investigação sobre o entendimento humano* e o livro I do *Tratado da natureza*

[55] Problema mais desenvolvido em nosso capítulo sobre o gosto, intitulado *A beleza e a invenção do gosto,* uma vez que destacaremos nesta questão que Kant (2002) terá influência em Hume, principalmente a influência do ensaio *Do padrão do gosto.*

humana (obras pelas quais são trabalhados de um modo minucioso os princípios de associação) com as ideias do ensaio *Da tragédia*, notaremos que Hume (2004b), ao valorizar a tragédia estaria pensando a mesma como aquela em que esses princípios seriam mais expandidos que na pintura, facilitando a mistura da variação da beleza.

Interessante uma passagem em que Hume (2004b) relata um ponto em que a tragédia contribui para a invenção da beleza no espírito do espectador quando o mesmo afirma: "(...) a ficção da tragédia suaviza a paixão, por meio da infusão de um novo sentimento e não somente pelo enfraquecimento ou pela diminuição da tristeza. É possível enfraquecer gradualmente uma tristeza verdadeira (...)" (HUME, 2004b, p.360-361).

Eis, no empirismo estético de Hume, a intensidade da beleza governando a mistura das paixões no espírito. Aqui, o ponto primordial da impressão de reverberação, que é a beleza, é que ela, em Hume (2004b), tem a capacidade de estabelecer o desenvolvimento da vida e trazendo para o espirito mais sentido no ato de viver. Através do estudo da arte, especificamente, para Hume, no teatro (tragédia) é que conseguimos desvendar todo o mecanismo que o espírito tem de inventar belezas e expandir seus fragmentos comunicando e criando novas misturas de paixões.

3.3 **O *eu* como ficção**

No *Tratado da natureza humana*, mais especificamente na seção VI, parte IV do livro I quando Hume (2001) começa a discutir pela primeira vez em seu pensamento o problema da identidade pessoal ele afirma que:

> A mente é uma espécie de teatro, onde diversas percepções fazem sucessivamente sua aparição; passam, repassam, esvaem-se, e se misturam em uma infinita variedade de posições e situações. Nela não existe, propriamente falando, nem *simplicidade* em um momento, nem *identidade* ao longo de momentos diferentes, embora possamos ter uma propensão natural a imaginar essa simplicidade e identidade. Mas a comparação com o teatro não nos deve enganar. A mente é constituída unicamente pelas percepções sucessivas; e não temos a menor noção do lugar em que essas cenas são representadas ou do material de que esse lugar é composto (HUME, 2001, p.285, grifo do autor).

No empirismo estético de Hume, esse “eu” ganha *status* de ser intrinsicamente conectado à beleza. Nesse contexto, em se tratando da questão deste “eu”, surgirá uma inquietação em Hume (2001, 1999a) em que aparecerá de um modo constante, diretamente e indiretamente, tanto no *Tratado da natureza humana* quanto na *Investigação sobre o entendimento humano* quando ele pergunta que é preciso saber “(...) de que impressão poderia ser derivada essa idéia [sic]?” (HUME, 2001, p.284). Dessa maneira, Hume (2001) se posiciona quando afirma que “(...) todas as questões refinadas e sutis acerca da identidade pessoal nunca poderão ser resolvidas, devendo ser vistas como dificuldades antes gramaticais que filosóficas” (Ibidem, p. 294-295). Nesse contexto, podemos mencionar que Plínio Junqueira Smith (1995) irá desenvolver a questão do “eu” em Hume por um viés do ceticismo, como bem podemos notar no capítulo *A mente como Feixe de Representações* de sua obra *O ceticismo de Hume.*

Deleuze (2006b) em seu artigo *Hume*, talvez em uma de suas passagens mais conhecidas ao pensar com Hume, faz a seguinte observação sobre este aspecto teatral, artístico do pensamento de Hume ao pensar a vida:

> 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 que somos nós próprios essas outras criaturas (DELEUZE, 2006b, p. 211).

Para Anthony Quinton (1999) em sua obra intitulada *Hume*, pensa a questão do “eu” em Hume. O interessante nesta obra de Quinton é o fato de que ele após abordar o tema em Hume traz uma seleção de textos do mesmo. Assim, Quinton afirma que “Cada experiência ou ‘percepção’ é uma existência distinta (...)” (QUINTON, 1999, p.34, grifo do autor).

Assim, pensando com Quinton (1999) se conectarmos a ideia de beleza a esta ideia de experiência, teremos a compreensão da singularidade que é a beleza no pensamento estético de Hume. Assim, em Hume, o “eu” sendo uma ficção de beleza, encontrará na tragédia a essência da vida. Em Hume (2004b), este “eu” se identificará com a beleza proporcionada pela tragédia. Teremos, assim, em Hume (2004b), encontros de belezas pelo viés da singularidade afetiva.

Em uma nota de rodapé de seu livro *O ceticismo de Hume*, especificamente na nota de número 5 do capítulo *A mente como Feixe de Representações*, Plínio

Junqueira Smith (1995) destaca a interpretação de Passmore (1980) em *Hume's intentions* onde afirma que este :

> (...) compara Hume e os positivistas, abordando justamente esta questão do significado que os princípios da imaginação conferem a um termo por meio de suas ficções. Os comentadores várias vezes se referem ao suposto positivismo em Hume, em geral para negá-lo ou atenuá-lo (SMITH, 1995, p.133n).

Apesar de Plínio Junqueira Pinto (1995) defender um Hume cético, sua obra nos da oportunidade para pensarmos esse detalhe de um submundo da beleza através de suas pequeninas partículas. Assim, podemos afirmar que, em Hume, teremos a simplicidade dos fragmentos da beleza.

Aqui, para fortalecer nossa argumentação, cabe-nos mencionar uma passagem de Anthony Quinton (1999) em sua obra *Hume* quando o mesmo afirma que:

> Esta é, de todas as ousadas eliminações realizadas por Hume, a que os filósofos têm julgado a mais difícil de engolir. Não está ele refutando a si próprio quando diz "de minha parte, quando entro no mais profundo disso que chamo *eu mesmo*, sempre tropeço em uma ou outra percepção particular"? Que é essa coisa que está fazendo a entrada? J.S.Mill e outros julgaram impossível que uma simples série pudesse ter consciência de si mesma como uma série. Contra isso se poderia argumentar que um estado presente de consciência poderia conter, ou ser, uma reminiscência de estados anteriores de consciência, a ele de algum modo relacionados (QUINTON, 1999, p.34, grifo do autor).

Com isso, podemos afirmar que através do estudo do teatro, no caso Hume (2004b) se dedica à tragédia, Hume (2004b) encontra o mecanismo de produção e funcionamento deste *eu*[56] para corroborar com seu posicionamento de uma estética empirista da vida.

Nesse contexto, em se tratando de questões de estética, poderíamos perguntar se este "eu", em Hume, tem a chamada inspiração. Como poderíamos pensar a questão da inspiração artística no pensamento estético de Hume?

De fato, Hume não discute esta questão em sua obra, mas conectando com os problemas levantados em seu pensamento estético podemos responder que se

[56] Convidamos o leitor a reler o primeiro capítulo de nossa tese, a saber, *A autonomia da imaginação criadora* para que possa compreender melhor os aspectos da estética da tragédia no pensamento estético de Hume.

pensarmos inspiração[57] como uma espécie de mensagem divina, então não haveria a menor possibilidade deste “eu” ter a inspiração, até porque Hume é um pensador que trabalha a estética pelo viés da experimentação do belo. Mas se pensarmos inspiração como encantamento poderemos dizer que sim, o “eu”, em Hume, pode ter a inspiração que será algo que nos conduzirá para as questões presentes em *Do padrão do gosto.* Assim, por este caminho torna-se mais claro pensar o problema da inspiração deste “eu” humiano no ensaio *Da tragédia.*

Assim, em Hume (2004b), teremos que aquele que cria a peça de teatro deveria se inspirar na observação do cotidiano, se tornar um amante do que Hume (2008b) chama de convívio social para que possa expandir seus princípios de associação e gerar beleza no espectador.

Aqui, torna-se interessante, para pensarmos esta questão da inspiração, trazermos uma passagem de Nietzsche (2000) em sua obra intitulada *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres.* A passagem é o aforismo de número 155 intitulado *A crença na inspiração*. Vejamos o aforismo de Nietzsche:

> Os artistas têm interesse em que se creia nas intuições repentinas, nas chamadas inspirações; como se a idéia [sic] da obra de arte, do poema, o pensamento fundamental de uma filosofia, caísse do céu como um raio de graça. Na verdade, a fantasia do bom artista ou pensador produz continuamente, sejam coisas boas, medíocres ou ruins, mas o seu *julgamento*, altamente aguçado e exercitado, rejeita, seleciona, combina; como vemos hoje nas anotações de Beethoven, que aos poucos juntou as mais esplêndidas melodias e de certo modo as retirou de múltiplos esboços. Quem separa menos rigorosamente e confia de bom grado na memória imitativa pode se tornar, em certas condições, um grande improvisador; mas a improvisação artística se encontra muito abaixo do pensamento artístico selecionado com seriedade e empenho. Todos os grandes foram grandes trabalhadores, incansáveis não apenas no inventar, mas também no rejeitar, eleger, remodelar e ordenar (NIETZSCHE, 2000, p. 119-120, grifo do autor).

Interessante notarmos que esta passagem acima de Nietzsche (2000) se conecta com a concepção de inspiração que estamos trazendo em Hume pelo fato de haver por parte do criador da obra de arte um processo de lapidação, algo que fica bem claro quando lemos *Do padrão do gosto* de Hume (2004c).

Plínio Junqueira Smith (1995) em *O ceticismo de Hume,* obra esta concisa e detalhada sobre o pensamento de Hume, não explora um Hume esteta, mas quando

[57] Remetemos o leitor para o último capítulo de nossa tese, onde trabalharemos as relações entre religião e estética no pensamento de Hume, caso queira pensar os encantamentos poéticos do Deus empirista em nosso espírito.

o mesmo investiga este “eu” humiano, fortalece nossa tese para pensarmos a relação deste “eu” com o teatro.

Nesta passagem de *O ceticismo de Hume*, Plínio Junqueira Smith esclarece que:

> A imaginação, contudo, nos dá uma idéia [sic] de “eu” e, nesse sentido, a questão não é meramente verbal. Essa idéia [sic] de “eu”, tal como a de corpo, não nos remete para nenhum sujeito para além das percepções. A questão sobre o sujeito, portanto, quando tem sentido, permanece restrita ao mundo de nossas percepções (SMITH, 1995, p. 133, grifo do autor).

Em *Investigações sobre do entendimento humano*, mais especificamente na seção III, quando se discute a associação de ideias, Hume (1999a) já anunciava uma de suas preocupações para pensar aspectos da tragédia. Preocupações estas que, como estamos notando, irão ser marcadas fortemente em *Da tragédia.*

Nesse contexto, a preocupação de Hume (1999a) fica por conta do conceito de unidade de ação. Vejamos esta passagem em *Investigações sobre o entendimento humano*:

> Aqui, portanto, podemos formar uma certa idéia [sic] dessa *unidade de ação*, da qual todos os críticos, seguindo Aristóteles, tanto têm falado, e talvez com pouco proveito, ao não guiarem seu gosto ou sentimento pela exatidão da filosofia. Parece que, em todas as produções, assim como nos gêneros épico e trágico, uma certa unidade é requerida, e que em nenhum momento se pode permitir que nossos pensamentos corram à solta, se quisermos produzir um trabalho capaz de proporcionar um entretenimento duradouro para a humanidade (HUME, 1999a, p.35, grifo do autor).

Dessa maneira, torna-se de suma importância ainda mencionarmos esta outra passagem que está em *Investigações sobre o entendimento humano,* Hume (1999a) afirma que:

> A imaginação do leitor, inflamada por tamanha série de descrições poéticas, e suas paixões agitadas por uma contínua simpatia para com os atores, devem fatigar-se muito antes do término da narração, cedendo ao cansaço e desconforto pela violência incessante dos mesmos movimentos (Ibidem, p.37).

3.4 **A unidade de ação**

Interessante observamos que Raymond Bayer (1995) em *História da estética,* trabalha o conceito de unidade na estética de Aristóteles, em suas três formas que

são as unidades de ação, tempo e lugar. Segundo Bayer (1995), em Aristóteles (2014):

> Na regra das unidades, a unidade de acção, que é fundamental, aparece muito antes das outras nos comentadores. As unidades de tempo e de lugar não são mais do que aplicações da regra da verossimilhança pelas pessoas do século XVII (BAYER, 1995, p.58).

Nesta passagem da *Poética*, notamos a preocupação de Aristóteles (2014), assim como Hume (1999a) terá, sobre o problema da unidade:

> (...) O belo reside na extensão e na ordem, na razão por que não poderia ser belo um animal de extrema pequenez (pois se confunde a visão reduzida a um momento quase imperceptível), nem de extrema grandeza (pois a vista não pode abarcar o todo, mas escapa à visão dos espectadores a unidade e o todo, como, por exemplo, se houvesse um animal de milhares de estádios). Assim como as coisas compostas e os animais precisam ter um tamanho tal que possibilite aos olhos abrangê-los inteiros, assim também é mister que as fábulas tenham uma extensão que a memória possa abranger inteira (ARISTÓTELES, 2014, p.27).

Assim, uma questão muito importante, e ao mesmo tempo bem clara, ao compararmos Hume (1999a) e Aristóteles (2014) sobre o tema do conceito de unidade de ação é que a ideia de unidade estética em Aristóteles está presa a um racionalismo e enquanto que para o empirismo estético de David Hume não teremos esta característica.

Dessa maneira, vale mencionarmos o fato de que notaremos em Hume (1999a) que a unidade de ação que o artista elabora pode até estar diretamente conectada aos princípios de associação, mas serão frutos de livres belezas ficcionais da imaginação criadora.

Nesse sentido, frisamos que Raymond Bayer (1995), em sua *História da estética,* traz interessantes comentários sobre a unidade de ação em Aristóteles (2014) como podemos perceber neste trecho abaixo:

> Os comentadores italianos seguem esta teoria, excepto Castelvetro, que inverte a ideia; segundo ele, é porque há unidade de tempo e unidade de lugar que há forçosamente um só herói e uma só acção; o teatro e a necessidade da representação bastam para explicar tudo. Mas a querela salta mesmo para a epopeia: Trissino ataca Cíntio a propósito do *Orlando* de Ariosto e de Boiardo. A epopeia clássica, com Tasso, seria a única que estaria obrigada à unidade de acção. A unidade de acção no século XVII é retomada por Chapelain; Scudéry, depois de a ter combatido, adere a ela

> em 1636. Essa unidade de acção não exclui aliás os episódios; visa apenas a acção principal (...) A tragédia caminha assim para uma contracção da unidade de acção sobre o essencial do assunto, sobre a crise (BAYER, 1995, p.58-59, grifo do autor).

3.5 **A mistura das paixões na tragédia**

Outro ponto importante que ocorre numa tragédia bem elaborada, para Hume (2004b), é quando o poeta consegue "(...) retardar habilmente a informação do fato, de modo a excitar a sua curiosidade e impaciência, antes de torná-la ciente do segredo" (HUME, 2004b, p.361).

Nesse sentido, aqui, encontramos, em Hume (2004b) a atuação da estratégia do artista que é o uso do conceito de unidade de ação na tragédia. Com isso, David Hume (2004b) recorre à literatura inglesa e cita Shakespeare, mais especificamente a belíssima obra *Otelo.* O tema que Hume (2004b) irá explorar, dentro da mistura das paixões é o afeto do ciúme. Dessa maneira, observemos o que Hume (2004b) afirma em *Da tragédia*:

> As dificuldades tornam mais intensas todas as espécies de paixão; despertando a nossa atenção, excitando os nossos poderes ativos, elas produzem uma emoção que alimenta a impressão dominante. Geralmente, os pais amam mais profundamente aqueles filhos cuja constituição ou cujo corpo frágil e doente deu origem a um maior sofrimento, perturbação ou ansiedade em sua criação. Neste exemplo, o sentimento ou afeição agradável ganha força dos sentimentos desagradáveis. Nada pode tornar um amigo mais querido para nós do que o desgosto provocado pela sua morte. Nem o prazer de sua companhia possui uma influência tão poderosa (Ibidem, p.361-362).

Nesse sentido, a exemplificação de Hume (2004b) com a questão do ciúme presente em *Otelo* de Shakespeare nos remete, novamente, para o problema tão constante no pensamento estético de Hume que é a unidade de ação.

De fato, fazemos questão de frisar que em Hume (1999a), o conceito de unidade de ação não trabalha com a ideia de excessos, tampouco falta. É a questão marcante em seu pensamento estético da necessidade do artista criar uma obra de arte em que consiga não cair no desvio dos excessos e/ou falta. Em Hume (2004b), essa espécie de equilíbrio, de dosagem na mistura das paixões no público, essa

justa medida, esse meio-termo, torna-se cada vez mais claro em seu pensamento estético ao exemplificar com a ideia de ciúme que aparece em *Otelo* de Shakespeare. Dessa maneira, em Hume (2001, 2005, 2004b), a beleza precisa não nos amedrontar e sim transmitir paz. Posição esta que ficará mais clara quando chegarmos em nosso último capítulo da tese onde trabalharemos as relações da beleza com a religião. Hume (2004b) defende que "O ciúme é uma paixão dolorosa, mas, sem uma certa dose dele, a afeição agradável do amor tem dificuldade para se preservar em sua plena força e violência" (HUME, 2004b, p.362).

Nesse contexto, em Hume (2004b) teremos que o grande poeta, o grande artista, será aquele que irá conseguir produzir no espírito do espectador o que a vida nos exige que é a dosagem das paixões.

Desse modo, é de extrema importância mencionarmos que David Hume (2004b) afirma em *Da tragédia* que "No amor, o ciúme e a ausência constituem o *dolce peccante* dos ITALIANOS, que eles consideram tão fundamental para qualquer prazer" (HUME, loc. cit., grifo do autor).

Nesse momento, torna-se necessário trazer para o debate, em se tratando do afeto amor, um ensaio de Hume (2008d) pouquíssimo explorado pelos seus comentadores que é o ensaio *Do amor e do casamento*[58]*.* Este ensaio de Hume (2008d) nos auxilia a pensar a influência do amor na estética do teatro, mais especificamente no caso de Hume, na tragédia.

Neste ensaio, Hume (2008d) começa se questionando sobre a ideia que criaram segundo ao qual as mulheres são mais sensíveis que os homens, quando o assunto é casamento, ou seja, elas sofrem mais que os homens nesta questão (HUME, 2008d, p.243). Para Hume (2001), criamos visões de conceber a vida que, a bem da verdade são ficções. Dessa maneira, no empirismo de Hume (2001) umas ideias podem durar mais tempo e outras menos tempo, o que irá definir é a mistura da variação dos afetos se vai produzir beleza (prazer) ou não no outro que me cerca.

Hume, em *Do amor e do casamento* então pergunta:

[58] Talvez o estudo do pensamento estético de David Hume possa ser uma maneira de popularizar, no Brasil, este ensaio *Do amor e do casamento* tão curto, mas tão importante dentro de seu universo conceitual, principalmente quanto aos problemas relacionados à arte. O curioso é que sua não popularidade não é por falta de tradução no Brasil pois temos belas traduções do mesmo como exemplo temos a de Márcio Suzuki e Pedro Paulo editado em 2008 pela Iluminuras e a de Luciano Trigo editado pela Topbooks em 2004.

> Pensam assim que são as principais interessadas na questão e que seriam as maiores prejudicadas, se a relutância em assumir essa condição prevalecesse no mundo? Ou estariam cientes de que os infortúnios e fracassos do casamento se devem mais a elas do que a nós? Espero não tenham intenção de admitir nenhuma dessas duas coisas, nem tampouco de dar a seus adversários, os homens, a vantagem de suspeitarem disso (HUME, 2008d, p.243).

Nesse contexto, cabe-nos mencionar um detalhe interessante que é o fato de que Hume (HUME, loc. cit.) ao se referir às mulheres as chama de “belo sexo”. Aqui, podemos afirmar que David Hume (2008d) traz, nitidamente, para o leitor uma característica de um modo artístico de escrever, um modo estético. De fato, assim, *Do amor e do casamento* de Hume entra no conjunto de textos em que ele compartilha o que tanto defendeu em *Da arte de escrever ensaio* e em *Do refinamento na arte de escrever.*

Dessa maneira, quando Hume (2008d) se questiona sobre a visão que se tem das mulheres em se tratando do tema do casamento, ele está, de modo implícito, se conectando ao problema colocado, por ele, nas *Investigações sobre o entendimento humano* quando o mesmo indaga “(...) precisamos apenas indagar: *de que impressão deriva esta suposta idéia* [sic]*?*” (Idem, 1999a, p.29, grifo do autor). De fato, iremos notar que é exatamente o que David Hume (2008d) irá fazer em seu ensaio *Do amor e do casamento.*

Assim, Hume (2008d) focará na questão do poder. Hume afirma que nas mulheres “(...) o fundamento da discórdia é o amor que têm pela dominação (...) (HUME, 2008d, p.244) e ainda que “(...) paixão alguma parece influenciar tanto a mente feminina quanto a paixão pelo poder” (HUME, loc. cit.).

Contudo, para Hume (2008d), fortalecer sua argumentação, fato este que costuma fazer em suas obras, ele traz um exemplo. Dessa forma, David Hume (2008d), cita um episódio que ajudou a propagar esta ideia, que é o episódio das mulheres da Cítia.

Eis a passagem onde Hume no ensaio *De amor e do casamento* menciona o episódio das mulheres de Cítia:

> Conta-se que uma vez as mulheres de Cítia se uniram para conspirar contra os homens, e guardaram tão bem o segredo, que executaram seus desígnios antes que se suspeitasse delas. Elas surpreenderam os homens enquanto bebiam ou dormiam; prenderam a todos eles em correntes; convocaram um conselho solene de todo o seu sexo, no qual se debateu o

> expediente a ser usado para ampliar a presente vantagem e impedir que voltassem novamente à escravidão. Apesar das injúrias antes recebidas, matar a todos os homens não era do gosto de ninguém na assembleia, brandura que posteriormente gostavam de destacar como o seu maior mérito. Acordou-se, por conseguinte, que todo indivíduo do sexo masculino tivesse os olhos arrancados, com o que renunciavam para sempre a fazer uso dos arrancados, com o que renunciavam para sempre a fazer uso da vaidade de sua beleza com o intuito de garantir sua autoridade sobre eles. Já não precisaremos estar bem vestidas e nos exibir, disseram elas, mas estaremos livres da escravidão. Não mais ouviremos suspiros carinhosos, mas, em compensação, tampouco ordens imperiosas. O amor nos deixará para sempre, mas levará consigo a sujeição (HUME, 2008d, p.244).

Como bem podemos observar, Hume (2008d), neste episódio, de certa forma, está preocupado em mostrar a questão da variação da mistura das paixões que será de suma importância para a invenção da beleza.

Dessa forma, a questão primordial que Hume (2008d) levanta no episódio das mulheres de Cítia é a relação entre os afetos de amor e de liberdade. Amar ou ser livre? Eis a pergunta que Hume (2008d) coloca, neste episódio das mulheres da Cítia.

Podemos pensar com Hume (2008d) que, em sua grande maioria, o casamento tem uma forte tendência ao fracasso devido, principalmente, pelo fato de uma das partes se posicionarem como superior, estabelecendo, assim, o casamento como uma relação de poder.

Segundo Hume (2008d), em sua teoria das paixões, o amor e a paz da liberdade estariam no mesmo movimento na mistura das paixões e não em caminhos opostos. Entretanto, no episódio das mulheres da Cítia, que Hume (2008d) cita, notamos que ambos estão em sentidos opostos, uma vez que as mulheres precisam escolher entre o amor e a liberdade.

Hume é muito claro quando afirma que “Seria desejável (...) que nenhum dos lados pretendesse à autoridade, mas que tudo fosse conduzido com perfeita igualdade, como dois membros iguais de um mesmo corpo” (Ibidem, p.245).

Nesse contexto, a partir de então, Hume (2008d) recorre a Platão[59], citando uma passagem do mesmo. A passagem fica por conta do diálogo *Banquete* de

[59] Interessante frisarmos que, apesar de Hume ter um ensaio intitulado *O platônico* (ensaio de número XVII dos seus *Ensaios morais, políticos e literários*) temos neste momento um dos raríssimos momentos dentro do *corpus humiano* em que Hume menciona e pensa com o filósofo grego antigo Platão.

Platão[60] (1983a) como bem identificou Márcio Suzuki e Pedro Pimenta em nota de número 365 de sua tradução do ensaio *Do amor e do casamento* de Hume (Ibidem, p.245n), que neste diálogo, Platão (1983a) coloca na voz de várias personalidades da Grécia Antiga, discursos sobre o amor e em um desses discursos, que é o de Aristófanes, está o mito do andrógeno.

Devido o esclarecimento de Márcio Suzuki e Pedro Pimenta, nesta nota que mencionamos, acima, de sua tradução de *Do amor e do casamento,* é de suma importância citarmos a passagem do *Banquete,* como o próprio Platão (1983a) escreveu, em que se encontra este discurso de Aristófanes sobre a questão do andrógeno.

Dessa maneira, facilitará nossa argumentação para que possamos comparar a modificação que Hume (2008d) levou como proposta em seu ensaio *De amor e do casamento* para pensarmos o afeto do amor e sua presença na mistura das paixões.

Eis a passagem em o *Banquete* de Platão:

> (...) nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra. Depois, inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse; mas quando se lançavam a uma rápida corrida, como os que cambalhotando e virando as pernas para cima fazem uma roda, do mesmo modo, apoiando-se nos seus oito membros de então, rapidamente eles se locomoviam em círculo (PLATÃO, 1983a, p.22-23).

Essa passagem acima de Platão (1983a) relata a origem da nossa natureza. Na sequência, Platão (1983a) traz, Aristófanes narrando a punição que Zeus fez aos homens devido suas desobediências para com os deuses. Vejamos, então, esta passagem em Platão (1983a):

---

[60] Aqui mencionamos para o leitor que Platão irá aparecer, de uma forma muito interessante, no último capítulo de nossa tese, quando trouxermos a citação do filósofo brasileiro Graça Aranha [1921] presente em sua obra *A esthetica* [sic] *da vida* em que ele trabalha Platão. Desse modo, iremos notar que esta citação de Graça Aranha [1921] contribuirá para pensarmos a concepção humiana de Deus como criador de ficções de beleza.

> (...) eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas. Se ainda pensarem em arrogância e não quiserem acomodar-se, de novo, disse ele, eu os cortarei em dois, e assim sobre uma só perna eles andarão, saltitando (PLATÃO, 1983a, p.23).

Agora vejamos a passagem de Hume (2008d) em *De amor e do casamento* sobre esta passagem do *Banquete* de Platão (1983a):

> No intuito de remediar essa desordem e proporcionar afinal algum conforto à desoladora situação da raça humana, Júpiter lhes enviou Amor e Himeneu, que deviam recolher e colocar de novo juntas, da melhor maneira possível, as partes cindidas do gênero humano (HUME, 2008d, p.246).

Com isso, cabe-nos uma pergunta: o que Hume (2008d) acrescenta à passagem de Platão (1983a)? Hume (2008d) introduz as personagens *Amor* e *Himeneu.* Assim, Hume (2008d) em *De amor e do casamento*, traz ainda *Cautela* e *Prazer.* Segundo Hume (2008d), "O conselheiro favorito de Himeneu era Cautela (...) Amor escolheu Prazer." (Ibidem, p.246-247).

Nesse contexto, Hume (2008d) em *De amor e do casamento* relata que houve um desentendimento entre os auxiliares de Amor e Himeneu. Dessa maneira, segundo Hume (2008d) não se conseguia ter uma harmonia. Entretanto, Hume (2008d) relata que com o fim da discórdia, Amor é auxiliado por Cautela e Prazer. Assim, para Hume (2008d), há prazer e cautela no ato de amar. Um equilíbrio de forças. Para Hume (2008d), na mistura destas paixões não poderia ter uma dominante e uma subordinada. Desse modo, pensando com Hume (2008d), em um casamento o desiquilíbrio dessas forças pode prejudicar o amor.

Com isso, em virtude dos fatos mencionados, podemos compreender que tanto a investigação acerca da legitimidade da ideia de que a mulher era a "culpada" das desilusões e sofrimentos no amor e casamento e o exemplo retirado e reescrito do discurso de Aristófanes sobre a origem do amor, Hume (2008d, 2004b) irá defender que podem e deveriam ser úteis para que os poetas começassem a produzir outras ideias e gerassem no espectador novas ficções de beleza e, com isso, conseguissem agradar a maior quantidade de pessoas, atingindo assim ambos os sexos. Para Hume (2004b), esse modo de agradar seria provocado pelas

variações da mistura das paixões lideradas pela impressão de reverberação que é a beleza.

Voltando ao seu ensaio *Da tragédia,* Hume (2004b) recorre a mais um pensador romano para fortalecer sua posição em relação a problema das variações da mistura das paixões, e consequentemente sua influência na tragédia. Dessa maneira, Hume (HUME, 2004b, p.362) cita o historiador e naturalista Caio Plínio Segundo[61].

Nesse contexto, Hume afirma que:

> (...) o prazer provocado pelos poetas, oradores e músicos, ao despertarem em nós o desgosto, a tristeza, a indignação e a compaixão, não é tão extraordinário e paradoxal como pode parecer à primeira vista. A força da imaginação, a energia da expressão, o poder dos números, os encantos da imitação, tudo isso constitui, naturalmente e por si só, um deleite para o espírito (Ibidem, p.363).

Interessante mencionarmos mais uma comparação do empirismo estético de Hume com a estética de Aristóteles (2014). Nesse sentido, a comparação, aqui, é em relação ao que eles pensam sobre os efeitos que a tragédia pode trazer na mistura das paixões do público que almeja experimentar a beleza.

Raymond Bayer (1995), em *História da estética*, nos apresenta o fim da Kathársis aristotélica:

> O verdadeiro fim da tragédia é a *catharsis*, que tem dois sentidos possíveis. Consiste ou em desembaraçar-nos das paixões, o que iria bastante no sentido de Platão; dispendemos essas paixões no teatro e há fenómeno de homeopatia. Ou pode ser a verdadeira purificação no sentido do conceito de purificação dos neoplatónicos (BAYER, 1995, p.56, grifo do autor).

Nesse contexto, Raymond Bayer (1995), ainda afirma que "(...) toda emoção que brota violentamente em alguns homens encontra-se em todos os homens" (BAYER, loc. cit.). Assim, pensando com Bayer (1995) parece que Hume (2004b) e Aristóteles (2014) se aproximam quanto à questão de nos identificarmos com os acontecimentos da tragédia.

Entretanto, em Hume (2004b), notamos que a tragédia não atua purificando tal como Bayer (1995) mostrou em Aristóteles (2014) e sim diminuindo e talvez aniquilando sentimentos ruins que são representados por paixões que prejudicam a

[61] Caio Plínio Segundo (23 – 79).

invenção da beleza. Em Hume (2004b) o que há são misturas de paixões provocados numa bela tragédia para nos trazer conforto e prazer com a modificação das paixões que prejudicam a beleza. Devido o seu itinerário, as paixões que prejudicam a beleza, em Hume (2004b), são modificadas e não “expulsas” do espírito.

Assim, em *Da tragédia,* Hume (2004b) pergunta:

> Quem seria capaz de encontrar uma boa maneira de confortar um pai inconsolável, enfatizando, com toda a força de sua elocução, a perda irreparável que ele sofreu com a morte de seu filho predileto? Quanto maior for o poder da imaginação e da expressão utilizado, mais aumentarão o desespero e a aflição paternos (HUME, 2004b, p.364).

Aqui, podemos levantar uma inquietação. Tendo em vista que em Hume (2004b) uma peça não poderia cair em excessos e tampouco em faltas, alcançando, assim, o meio-termo na variação da mistura das paixões, como poderíamos pensar dentro da estética de Hume o gênero terror? Vale frisar que, nesse momento, quando pensamos o terror como gênero podemos ampliar e pensar além do teatro, ou seja, pensar o terror em qualquer campo da arte.

Nesse contexto, Hume (2004b) traz para a discussão a peça *Madrasta Ambiciosa.* Segundo Hume (2004b), nesta peça “(...) um homem venerável, levado ao extremo da fúria e do desespero, corre na direção de uma coluna e, batendo nela a sua cabeça, enche-a de miolos e sangue misturados” (Ibidem, p.365).

Nesse ponto da argumentação, torna-se de extrema importância mencionarmos uma passagem de Hume (2004b) em *Da tragédia.* Eis a passagem:

> 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 (HUME, loc. cit.).

Observamos que, de um modo implícito, nesta passagem de Hume (2004b) há uma noção do conceito de justiça. Assim, a justiça seria um dos caminhos para pensarmos a possibilidade do gênero terror na estética de Hume.

De fato, em Hume (2004b) toda a mistura da variação dos afetos precisa culminar na impressão de beleza no espectador. Assim, mesmo que o terror possa nos desagradar e proporcionar uma espécie de fealdade no espírito, entretanto, para Hume (2004b) se conseguirmos implementar um final ou um momento justo na obra de arte, no caso do teatro seria o destino das personagens, poderia, assim, produzir a beleza e gerar o prazer.

Nesse contexto, Hume (2004b) volta a lançar uma crítica à pintura alegando que a maioria dos pintores:

> (...) trabalhavam muito para igrejas e conventos, representaram sobretudo cenas horríveis, como martírios e crucificações, nas quais só aparecem torturas, ferimentos, execuções e sofrimento passivo, sem qualquer ação ou afeição. Quando o pincel se afastava dessa mitologia espectral, os pintores recorriam geralmente a OVÍDIO, cujas ficções, embora apaixonadas e agradáveis, mal chegam a ser suficientemente naturais ou verossímeis para serem usadas na pintura (HUME, 2004b, p.365, grifo do autor).

Devido o mecanismo que inventa a beleza em nosso espírito, esta questão dos pintores que Hume (2004b) colocou pode ser muito problemática, em termos de obra de arte, pois para Hume (2004b, 1999a), o hábito terá influencia na invenção da beleza. Assim, corremos sério risco de fixarmos a ideia de fealdade. Segundo Hume (2004b) em *Da tragédia*:

> Se a paixão subordinada for intensificada a ponto de se tornar dominante, ela acaba por absorver aquela afeição que antes alimentava e aumentava. O excesso de ciúme leva ao fim do amor, o excesso de dificuldades nos torna indiferentes, e o excesso de doenças e enfermidades causa o desagrado de um pai egoísta e insensível (Ibidem, p. 366).

Nesse contexto, torna-se enriquecedor para nossa tese registrarmos aqui que Deleuze (2010) em *Um manifesto de menos* e *O esgotado*, assim como Hume (2004b), também pensou o teatro. Estes textos foram selecionados pelo filósofo brasileiro Roberto Machado[62] e traduzidos por ele, Fátima Saadi e Ovídio de Abreu e publicados de um modo belíssimo em 2010 com o título *Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado*. Como bem afirma Roberto Machado em sua cirúrgica e importantíssima introdução a *Sobre o teatro: um manifesto de menos; O*

[62] Roberto Machado é um dos maiores estudiosos da obra de Gilles Deleuze no Brasil.

esgotado, Deleuze (2010) aborda “(...) dois grandes nomes do teatro: Carmelo Bene e Samuel Beckett” (MACHADO, 2010 apud DELEUZE, 2010, p.7) [63].

De fato, quando Deleuze afirma “Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim (...)” (DELEUZE, 1992b, p.156), podemos pensar que David Hume (2004b) ao pensar o teatro, mais especificamente a tragédia também estaria nesta empreitada. No caso de Hume (2004b), segundo a proposta de nossa tese doutorado, o teatro nos auxilia a pensar a possibilidade de uma estética não só em *stricto sensu* e sim em *lato sensu*, culminando, dessa forma, em Hume, numa estética empirista da vida.

[63] Carmelo Bene (1937-2002). Samuel Beckett (1906-1989).

4 **A BELEZA DA MISTURA DAS PAIXÕES**

4.1 **O mecanismo de funcionamento das paixões**

Consideramos uma das passagens mais importantes do pensamento de Hume, para que possamos compreender suas contribuições para o campo da estética, em *latu senso*, a que citaremos abaixo e que se encontra no *Tratado da natureza humana*, mais especificamente no livro I, parte I, seção II. Eis a passagem:

> (...) uma impressão atinge os sentidos, fazendo-nos perceber o calor ou o frio, a sede ou a fome, o prazer ou a dor, de um tipo ou de outro. Em seguida, a mente faz uma cópia dessa impressão, que permanece mesmo depois que a impressão desaparece, e à qual denominamos idéia [sic]. Essa idéia [sic] de prazer ou dor, ao retornar à alma, produz novas impressões, de desejo ou aversão, esperança ou medo, que podemos chamar propriamente de impressões de reflexão, porque derivadas dela. Essas impressões de reflexão são novamente copiadas pela memória e pela imaginação, convertendo-se em idéias [sic] – as quais, por sua vez, podem gerar outras impressões e idéias [sic]. Desse modo, as impressões de reflexão antecedem apenas suas idéias [sic] correspondentes, mas são posteriores às impressões de sensação, e delas derivadas (HUME, 2001, p.32).

Nesse contexto, agora ganha sentido a nossa opção em traduzirmos em Hume (1978) a expressão *impressions of reflection* por impressões de reverberação e não por impressões de reflexão como costuma ser traduzido nas edições de língua portuguesa[64].

Com efeito, aqui, em Hume (2001, 1999a), podemos pensar em captura e devolução, que são os dois termos que, consideramos importantes na mistura da variação das paixões em prol da invenção da beleza.

Dessa maneira, em Hume (2001, 1999a), o espírito reverbera os cacos de beleza do mundo em que ele tem a experimentação. Em Hume (2001, 1999a), o espírito captura a beleza, mas a devolve de um modo completamente modificado, modificação esta inadmissível de decodificação.

---

[64] Convidamos o leitor a voltar à nota de número 25 que se encontra no primeiro capítulo de nossa tese, a saber, *A autonomia da imaginação criadora.*

Nesse sentido, na passagem que citamos acima de Hume (2001), está presente o ponto de partida para pensarmos a questão da estética, também em *latu senso,* em seu pensamento pelo viés da beleza dos afetos.

De fato, esse ato de ser inadmissível de decodificação por parte dos cacos de beleza devolvidos pelo espírito ao mundo exterior nos faz compreender melhor o fato de Hume (2004c) não aderir a uma padronização do gosto artístico. Assim, anula toda a possibilidade de um racionalismo estético no pensamento de David Hume.

Com isso, torna-se muito interessante mencionarmos o fato de que dentro da mistura de variação das paixões, em Hume (2001, 2005), teremos que a generosidade será oriunda da experimentação da beleza. Desse modo, temos no pensamento estético de Hume (2001, 2005) uma beleza generosa e uma generosidade da beleza.

De fato, se pensarmos em uma sociedade em que tende a cultivar o ódio e a discórdia, o pensamento estético de Hume, em seu *lato sensu*, chega como algo de utilidade pública. Pensar a estética de Hume (2001, 2005) é pensar a beleza neutralizando o afeto de ódio.

Aqui, podemos, de certa maneira pensando com Hume (2001,2005), aproximarmos estética da política. De fato, em termos humianos, para que uma sociedade possa viver harmonicamente é necessário cultivarmos a beleza. Nesse sentido, cabe-nos pensar numa política em que possa incentivar os artistas e não “expulsá-los” da cidade e sim cada vez mais valorizá-los, pois eles produzem, segundo uma concepção humiana, avanços para a sociedade pelo viés da beleza. Desse modo, podemos afirmar que um lema humiano seria que precisamos mais de beleza na vida.

Por isso, para Hume (2004c), será de suma importância termos cada vez mais experimentação da beleza com as obras de arte, uma vez que quanto mais beleza, mais generosidade.

Dessa maneira, para Hume (2001, 2005), a beleza nos traz uma tentativa de compreendermos o outro que nos cerca. Em Hume, pensar a beleza e experimentá-la é pensar e experimentar uma sociedade movida por afetos que não nos prejudica. Assim, estética e política, de certa maneira, caminham juntas em Hume.

Aqui, torna-se interessante mencionarmos que, em Aristóteles (2014), segundo Bayer (1995) a kathársis provocada na contemplação do espectador na

tragédia tem, de certa maneira, tem um efeito importante. Como afirma Bayer, a kathársis traz “(...) um alívio que provoca a cura e a purificação” (BAYER, 1995, p.61).

Com efeito, na estética de Hume, o contato com a arte também possuirá um efeito importante para o espírito, mas por outros caminhos. Segundo Hume (2001,2005), é da experimentação da beleza da arte que iremos produzir uma tranquilidade capaz de nos confortar.

Assim, podemos dizer que, implicitamente, tanto em Hume (2001,2005) quanto em Aristóteles (2014) há uma ataraxia estética ocasionada pelo nosso contato com as obras de arte.

Enquanto que para Aristóteles (2014) o contato com a arte (tragédia) era uma espécie de purificação de paixões, como bem colocou Bayer (1995), em Hume (2001, 2005) observaremos que o contato com a arte irá fazer o espírito não purificar paixões e sim inventar o belo, por intermédio da imaginação e sob efeito de um caráter estético dos princípios de associação e paixões.

Nesse contexto, através de uma leitura estética dessa passagem do livro I, parte I, seção I do *Tratado da natureza humana*, podemos afirmar que Hume (2001) traz, implicitamente, uma inovação dentro da história da filosofia. Desse modo, Hume estaria fazendo emergir uma nova imagem, a imagem-prisma.

Assim, trazemos para a reflexão do leitor de nossa tese, uma passagem de Hume (2005) que se encontra em sua obra *Dissertação sobre as paixões.* Aqui está a “chave” para pensar a imagem-prisma em Hume. Eis a passagem:

> (...) as paixões do medo e da esperança são misturas de desgosto e alegria, tal como em óptica constitui prova de que um raio colorido do Sol, passando através de um prisma, é uma composição de dois outros quando, à medida que se aumenta ou diminui a quantidade de qualquer deles, se verifica que ele prevalece proporcionalmente, para mais ou para menos, na composição? (HUME, 2005, p.11).

Dessa maneira, Vale lembrarmos que o filósofo brasileiro Farias Brito (2012) quando aborda o problema dos princípios de associação, na obra filosófica de David Hume, assume um posicionamento de que a mistura da variação das paixões, em Hume (2001, 2005), é de certa maneira, uma mistura de imagens. Assim, apesar de Farias Brito (2012) considerar Hume um cético, essa sua posição que mencionamos acima corrobora para pensarmos a possibilidade da imagem-prisma.

Segundo Farias Brito, “A filosofia de Hume é, pois, uma espécie de fenomenismo absoluto: não há conhecimento de nenhuma *cousa* [sic] ***em si”*** (BRITO, 2012, p.112, grifo do autor). Desse modo, pensando com Brito (2012), podemos pensar que, em Hume (2001, 1999a, 2005), essa devolução que o espírito faz dessa imagem-prisma, que é a beleza, e a experimentação que temos da mesma, não é uma beleza *em si.*

Desse modo, dentro da mistura da variação da paixão de beleza, teremos na estética de Hume, um incentivo de pensar a radicalização do processo de criação artística, pois sempre sairá uma beleza “nova”.

Nesse sentido, essa colocação de Farias Brito (2012), que mencionamos acima, nos auxilia para que possamos afirmar que, em Hume, a beleza ganha um *status* de uma beleza radical.

Dessa maneira, como podemos perceber dentro de seu pensamento estético, em Hume (2001), a imaginação que devolverá a beleza para o mundo. Assim, podemos nos apropriar de dois termos utilizados pela biologia[65] e afirmarmos que as paixões são “evaginações” do espírito.

Nesse contexto, a criação artística, em Hume, é o momento em que o espírito consegue “escapar” das influências do hábito e perceber que para haver beleza nem tudo pode ocorrer como sempre foi.

Dessa maneira, em Hume (2001, 2005), podemos afirmar que o fato da mistura da variação da paixão de beleza romper com o “cárcere” do hábito faz com que o espírito venha a criar ficções em forma de outras belezas. Nesse sentido, observamos que, em Hume, o processo de captura do espírito em relação aos fragmentos de beleza do mundo e a atuação dos princípios de associação são os mesmos em todos nós, mas a recepção do prazer estético não. Com isso, em Hume, podemos afirmar que quanto mais este processo acontece, mais emocionará o espectador.

Com efeito, em Hume (2001, 2005), a mistura que a paixão da beleza ou impressão de reverberação fazem no espírito é da ordem espiral, ou seja, não há um movimento retilíneo. Em Hume (2001, 2005), a beleza sempre vai se modificando. Assim, a beleza, em Hume, é uma beleza espiral.

---

[65] Aqui, esta associação, corrobora com nossa proposta de tese que é pensar uma estética em Hume não só em *stricto sensu* e sim ampliá-la para pensar em *lato sensu*. Pensar, dessa forma, um Hume como aquele que pensou uma estética empirista da vida.

Dessa maneira, em Hume (2001, 2005), a beleza ou impressão de reverberação que atua no espírito é um tipo de imagem específica. De acordo com Hume (2001, 2005), a beleza reverbera do mundo para o espírito e do espírito para o mundo sensível. Assim, em Hume, temos uma imagem-prisma.

Nesse contexto, como já mencionamos em nossa tese, André Luiz Olivier da Silva (SILVA, 2016, p.31-32n) e Anthony Quinton (1999) pensam a presença do físico Isaac Newton no pensamento de David Hume.

Em seu livro *Philosophie et Esthétique chez David Hume* de Olivier Brunet (1965), há um posicionamento muito interessante em que para investigar o pensamento estético em Hume, Brunet (1965) trabalha também a presença de Newton no mesmo. De fato, pensando com Brunet (1965), se formos pensar nas experimentações que Newton fez com o objeto prisma e conectarmos ao pensamento estético de David Hume, iremos compreender melhor a questão colocada da beleza, ou impressão de reverberação ser uma espécie de imagem-prima.

Interessante citarmos o trabalho do filósofo italiano Umberto Eco (1989) ao estudar a estética medieval traça um paralelo da ótica com a estética ao defender que:

> "(...) a Escolástica do século XIII enfrentará também este problema: ela receberá das diferentes fontes a doutrina da luz, fortemente embebida de neoplatonismo e a desenvolverá em duas linhas fundamentais – a de uma cosmologia físico-estética e a de uma ontologia da forma" (ECO, 1989, p.65).

Nesse contexto, aqui é importante mencionarmos as investigações do movimento empirista de linhagem inglesa na filosofia medieval.

Nesse sentido, podemos citar Robert Grosseteste como um dos que radicalizou a abordagem filosófica acerca da luz pelo viés da estética ao ponto de encontrarmos nele, como bem defende Umberto Eco (Ibidem, p.66-68) em *Arte e beleza na estética medieval* que em Robert Grosseteste[66] há uma estética da luz. Portanto, o problema da luz possui uma história dentro da filosofia empirista.

Desse modo, temos aqui, um processo semelhante ao que ocorre no espírito, segundo a estética de Hume. De fato, em Hume (2001), as impressões de sensação levam a beleza para o espírito. Em Hume (2001, 2005), o espírito atua como um

[66] Esta questão, em Robert Grosseteste, exploramos na introdução de nossa tese e voltaremos a ela em nosso último capítulo, a saber, *Hume e as relações entre estética e religião.*

prisma e modifica as belezas das impressões de sensação por intermédio da ação dos princípios de associação na imaginação e, assim, reverberam para o mundo novos fragmentos de belezas.

Assim, em Hume (2001, 2005), a imaginação tem uma grande importância para a estética empirista da vida, pois com o auxílio da memória e sensibilizada pelo prazer, desejo, esperança, generosidade produzirá belezas, impressões de reverberação, imagens-prisma.

Dessa maneira, torna-se extremamente interessante pensarmos na ideia de belezas multicores como um Hume leitor de Newton. Assim, teremos na estética de David Hume, o espírito como aquele que faz do mundo que o cerca uma beleza multicor.

De fato, podemos pensar em Hume essa questão da beleza multicor em outros campos de seu pensamento. Assim, em *lato sensu*, haverá uma beleza multicor na política, ética, religião...

Dessa maneira, pensar o outro que me cerca, dentro do contexto da variação da mistura da beleza (imagem-prisma), em Hume, é pensar o outro como um ser feito de fragrâncias de belezas reverberadas.

Com efeito, na estética de Hume, essas fragrâncias de beleza “saem” do espírito diferentes de como “entraram”. Assim, tendo como metáfora a experimentação de Newton, teremos a beleza (impressão de reverberação) que num primeiro momento penetrou no espírito (prisma), e num segundo momento será devolvida para a realidade sensível em forma de outra beleza totalmente alterada.

Nesse momento, torna-se de suma importância, para fortalecermos nossa argumentação acerca da estética de David Hume em *latu senso,* citarmos duas passagens que aparecem em duas de suas obras. Essas duas passagens fazem menção a uma questão que irá ser desmembramento da descoberta que Hume faz da imagem-prisma.

As duas passagens são bem conhecidas pelos estudiosos do pensamento de David Hume, entretanto são extremamente necessárias para o desencadear de nossa tese.

O fato que guiará nossa questão, aqui, contribui cada vez mais para compreendermos o caminho pelo qual a beleza e seus fragmentos como impressões de reverberação, irão traçar e sua importância para a arte.

Por critério de metodologia, iremos apresentar, em sequência, as duas passagens, para que em seguida possamos fazer as considerações acerca das duas.

Eis a passagem no *Tratado da natureza humana* de Hume (2001):

> Ora, se considerarmos a mente humana, veremos que, no que diz respeito às paixões, sua natureza não é a de um instrumento de sopro, que, quando percorridas suas notas, perde imediatamente o som assim que cessa a respiração; assemelha-se antes a um instrumento de cordas, em que, após cada toque, as vibrações continuam retendo algum som, que se extingue gradual e insensivelmente. A imaginação é extremamente rápida e ágil, mas as paixões são lentas e obstinadas. Por essa razão, quando se apresenta um objeto que fornece uma variedade de visões para aquela e de emoções para estas, embora a fantasia possa mudar suas visões com grande rapidez, cada toque não produzirá uma nota clara e distinta de paixão; ao contrário, uma paixão irá sempre se misturar e se confundir com a outra (HUME, 2001, p.476).

Agora, eis a passagem da *Dissertação sobre as paixões* de Hume (2005):

> 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 (Idem, 2005, p.10).

Como vimos, as duas passagens de Hume (2001, 2005) são bem parecidas. É preciso deixar marcado, aqui, que a primeira passagem é retirada do livro II[67] do *Tratado da natureza humana* de Hume*,* mais especificamente o livro que tem como objetivo investigar as paixões.

Já a segunda passagem pertence a *Dissertação das paixões*[68], que como diz o título da obra, irá abordar também o tema das paixões. Com isso, teremos duas passagens semelhantes sobre o mesmo tema, a saber, a paixões.

---

[67] O segundo volume do *Tratado da natureza humana* foi publicado em 1739.

[68] Apenas por uma questão de indicação, citamos, aqui, o livro de Raymond Bayer *História da estética,* livro este que utilizamos bastante em nossa tese. Nesta obra, Bayer (1995), mais especificamente no capítulo II do livro IV, *A estética alemã no século XX,* Bayer (1995) irá abordar questões de estética musical. Nesse sentido, a leitura que estamos fazendo de Hume em relação à questão dos instrumentos musicais pode gerar no leitor interesses sobre filosofia e música em outros filósofos também. E já que usamos bastante este livro de Bayer (1995), vale a pena mencionarmos isto. Entretanto, lembramos que Bayer (1995) sobre filosofia e música cai na filosofia alemã e não na inglesa.

Entretanto, em ambas as passagens, as paixões são tratadas através de uma metáfora, que Hume (2001, 2005) utiliza, da diferença entre um instrumento de sopro e um instrumento de cordas.

Nesse sentido, pensando com Hume (2001, 2005) vamos utilizar como exemplo dos instrumentos que são utilizados no samba, a saber, a flauta e um cavaquinho. Assim, podemos perguntar, em termos humianos, qual seria a diferença entre uma beleza produzida pelo tocar das mãos em um instrumento de corda tal como um cavaquinho e a beleza produzida por um instrumento de sopro tal como uma flauta?

De fato, pensando com Hume (2001, 2005) a devolução sonora para o mundo tanto de um cavaquinho quanto de uma flauta são belas, mas o que acontece num cavaquinho é o fato de que a sua melodia produzida vai se modificando em termos de altura, mas chega com força no momento em que atinge o espírito do outro com sua beleza e, consequentemente, será "digerida" e devolvida como outra beleza completamente diferente. Já na flauta não é isto que ocorre.

Pensando com Hume (2001, 2005), há outros instrumentos musicais utilizados, tipicamente, no samba brasileiro que podemos trazer para o debate e não só o cavaquinho e a flauta.

Com isso, pensando com Hume (2005) e articulando com a questão da variação da mistura da paixão da beleza, podemos mencionar a função de um surdo de marcação numa bateria de escola de samba. Desse modo, assim como um instrumento de corda, tanto Hume (2005) insiste, o surdo de marcação aparece numa bateria de escola de samba como um instrumento que reverbera por todos os ritmistas, que no caso da escola de samba são cerca de 300. O surdo de marcação traz uma variação impactante da intensidade da sua batida e será, até mesmo, uma espécie de guia para os outros instrumentos. Não podemos deixar de mencionar que todo este processo tem como objetivo final a produção da beleza e de suas fragrâncias.

Nesse sentido, poderíamos pensar uma estética da música popular a partir de uma estética humiana da variação da mistura das paixões[69], a partir dessas duas

[69] Aqui, também, deixamos como indicação para quem queira investigar as relações entre Freud e Hume, a partir do problema dos afetos a leitura de uma obra que já citamos em nossa tese que é o livro de Cesar Kiraly intitulado *Os limites da representação: um ensaio desde a filosofia de David Hume.* Esta relação entre Freud e Hume, Kiraly (2010) irá explorar na seção *Traumatologia: a política e o ranger de ossos*, presente no quarto capítulo deste seu livro que citamos.

passagens que mencionamos, mais acima, do *Tratado da natureza humana* e da *Dissertação sobre as paixões.*

Com efeito, a primeira passagem sobre os instrumentos musicais (que é a do *Tratado da natureza humana*) contém mais elementos que a segunda (que é a da *Dissertação sobre as* paixões) e nos dá mais suporte para pensarmos a questão da estética empirista da vida em Hume.

A presença de Hume na formação filosófica de Deleuze é muito forte. Através de uma investigação mais atenta da obra de Deleuze, iremos perceber o quanto a aliança com Hume irá servindo de inspiração para a criação dos seus principais conceitos.

Nesse contexto, torna-se interessante irmos até o quarto volume de *Mil platôs*, onde Deleuze (1997b) escreve com Félix Guattari.

Nesta obra, observaremos que Deleuze e Guattari (1997b) desenvolvem a questão da música, neste volume de *Mil platôs,* em dois momentos[70], a saber, *10.1730 - Devir-intenso, Devir-animal, Devir-Imperceptível* e *11.1837 – acerca do ritornelo.*

Nesse sentido, como bem notamos nas passagens que citamos do *Tratado da natureza humana* e na *Dissertação sobre as paixões* de Hume (2001, 2005), o exemplo da paixão como instrumento de cordas denota que essas impressões de reverberação da beleza possuem uma característica importante. Mas afinal, que característica é esta?

Desse modo, encontramos em Deleuze e Guattari (1997b) a inspiração para pensarmos que tipo de característica[71] está presente na mistura das paixões humianas. Com isso, buscaremos no quarto volume de *Mil platôs*, contribuições para esse nosso problema, especificamente nos platôs que citamos acima.

Voltando à questão que aparece em *O que é a filosofia?* de Deleuze e Guattari (1992a) onde eles afirmam que “(...) a obra de arte, *é um bloco de sensações* (...)” (DELEUZE e GUATTARI, 1992a, p.193, grifo do autor), e ainda afirmam que “O modo menor em música é uma prova tanto mais essencial , quanto

[70] Vale frisarmos para o leitor que nosso objetivo, aqui, não pensar e desenvolver uma estética musical na obra de Deleuze e Guattari e sim explorarmos onde eles podemos nos auxiliar para pensarmos esta questão presente na mistura da paixão de beleza em Hume.

[71] Importante mencionarmos, em termos de Brasil, que o tema da musica na obra de David Hume é pouco estudado. Consideramos um belo campo de estudo na estética de Hume. Em nossa tese apresentamos o problema em termos gerais com objetivo de futuras investigações.

lança ao músico o desafio de roubá-lo a suas combinações efêmeras, para torná-lo sólido e durável (...)" (DELEUZE e GUATTARI, 1992a, p.194-195). No quarto volume de *Mil platôs,* em Deleuze e Guattari (1997b), também há uma concepção musical relacionado com a vida de um modo muito interessante.

Segue uma passagem de Deleuze e Guattari (1997b) importante para nossa questão, passagem esta que aparece no quarto volume de *Mil platôs*:

> A música nunca é trágica, a música é alegria. Mas acontece, necessariamente, de ela nos dar o gosto de morrer, menos de felicidade do que de morrer com felicidade, desvanecer. Não em virtude de um instinto de morte que ela suscitaria em nós, mas de uma dimensão própria a seu agenciamento sonoro, à sua máquina sonora, o momento que é preciso afrontar, quando a transversal vira linha de abolição. Paz *e* exasperação (Idem, 1997b, p.99, grifo do autor).

Com efeito, a aliança Hume-Deleuze-Guattari pelo viés da variação da mistura da beleza, ou numa terminologia de Deleuze e Guattari o afeto, ganha sentido. Segundo Deleuze (1997b), "O motivo do ritornelo pode ser a angústia, o medo, a alegria, o amor (...) mas quanto ao ritornelo, ele é o conteúdo da música" (Ibidem, p.100).

De fato, como bem notamos em Hume (2005) que, no espírito, a consequência da variação da mistura da beleza (impressão de reverberação) passa, necessariamente, pelo prazer, irá desencadear o amor e todas as paixões que apaziguam e nos confortam. Importante mencionarmos que, dentro desta mistura, em Hume (2001, 2005) teremos a paixão de alegria.

Como vimos na passagem acima, Deleuze e Guattari (1997b) utilizam a terminologia agenciamento sonoro. Desse modo, podemos afirmar que uma leitura de Deleuze e Guattari das paixões em Hume nos traz a questão da reverberação das paixões como agenciamento sonoro. De fato, em Hume, as paixões quando reverberam do espírito para a realidade sensível em seu retorno para o mundo, fazem novas misturas com novas variações de belezas.

Com efeito, Deleuze (2006b) ao ler Hume, defende que "(...) *as relações são exteriores aos seus termos*" (DELEUZE, 2006b, p.212, grifo do autor). Pensando com Deleuze e Guattari (1997a), é exatamente como ocorre nos agenciamentos sonoros para que os mesmos possam desencadear novas paixões em outras misturas ou até mesmo no próprio espírito que as reverberou.

Dessa maneira, Deleuze e Guattari (1997b) no quarto volume de *Mil platôs*, implementam na discussão o tempo que ele denomina de ritornelo. Segundo eles, “A música é precisamente a aventura de um ritornelo (...)” (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p. 102).

Vejamos esta passagem que está presente no quarto volume de *Mil platôs*, onde Deleuze e Guattari (1997b) afirmam que:

> Poderíamos estabelecer o catálogo da utilização diagonal ou transversal do ritornelo na história da música, todos os jogos de infância e os *Kinderszenem*, todos os cantos de pássaro. O catálogo seria inútil, porque faria supor uma multiplicação de exemplos como se fossem concernentes a temas, sujeitos, motivos, quando se trata, na verdade, do mais essencial e mais necessário conteúdo da música. (Ibidem, p.100, grifo do autor).

Desse modo, pensando o ritornelo como o tempo que rege a mistura das paixões no espírito, segundo Deleuze e Guattari (1997a), trazem o conceito de territorialização. Nesse contexto, Deleuze e Guattari (1997b) afirmam que:

> A música é uma operação ativa, criadora, que consiste em desterritorializar o ritornelo. Enquanto que o ritornelo é essencialmente territorial, territorializante ou reterritorializante, a música faz dele um conteúdo desterritorializado para uma forma de expressão desterritorializante (Ibidem, p.101).

Com efeito, essa concepção de ritornelo e territorialização em Deleuze e Guattari (1997a) é muito interessante para pensarmos a variação da mistura da beleza em Hume (2005). Dessa maneira, a beleza em Hume (2005) tem poder para conquistar novas misturas de afetos e/ ou recuperar misturas antigas. Tudo isso devido a ser prazerosa a todos nós.

É importante salientar que no quarto volume de *Mil platôs,* Deleuze e Guattari (1997b) nos chamam atenção para o fato de que:

> Nenhuma arte é imitativa, não pode ser imitativa ou figurativa: suponhamos que um pintor “represente” um pássaro; de fato, é um devir-pássaro que só pode acontecer à medida que o próprio pássaro esteja em vias de devir outra coisa, pura linha e pura cor. De modo que a imitação destrói a si própria, à medida que aquele que imita entra sem saber num devir que se conjuga com o devir daquilo que ele imita, sem que ele o saiba. Só se imita, portanto, caso se fracasse, quando se fracassa. Nem o pintor e nem o músico imitam um animal; eles é que entram em um devir-animal, ao mesmo tempo que o animal torna-se aquilo que eles queiram, no mais profundo de seu entendimento com a Natureza (Ibidem, p.106-107, grifo do autor).

Assim, como Deleuze e Guattari (1997b) na passagem acima não precisam usar a mímesis tal como aparece em Aristóteles (2014), Hume (2005) também não a utiliza. De fato, em Hume (2005) a beleza não precisa imitar para conquistar novas misturas e/ou recuperar misturas antigas. Em Hume, a beleza age, digamos, sempre com novas fragrâncias de belezas.

Extremamente necessário e de uma delicadeza impactante quando Deleuze e Guattari (1992a) mencionam a questão de "(...) liberar a vida lá onde ela é prisioneira (...)" (DELEUZE e GUATTARI, 1992a, p.202) e ainda que "A arte é a linguagem das sensações (...)" (Ibidem, p.208).

E assim podemos pensar a estética empirista da vida em Hume. De fato, em Hume, a variação da mistura das paixões, mais especificamente a mistura da beleza, liberta[72] uma força de criação que é a criação artística. Em Hume, a estética empirista da vida é uma estética que é movida com a ideia de que a vida necessita da beleza (impressão de reverberação, imagem-prisma) para se expressar.

Nesse contexto, Deleuze e Guattari (1997b), com inspiração do músico Messiaen[73], afirmam no quarto volume de *Mil platôs* que:

> (...) a música não é privilégio do homem: o universo, o cosmo é feito de ritornelos; a questão da música é a de uma potência de desterritorialização que atravessa a Natureza, os animais, os elementos e os desertos não menos do que o homem. Trata-se, antes, daquilo que não é musical no homem, e daquilo que já o é na natureza (Idem, 1997b, p.112-113).

Pensando com Deleuze e Guattari (1992a), podemos afirmar que para Hume (2005) a beleza da arte, uma vez criada, não será mais propriedade privada do nosso espírito, pois a mesma ganhará o mundo, ganhará novas misturas. Pensando esta questão na estética de Hume, notaremos que a beleza é um afeto, grosso modo, impossível de controlar seus caminhos. Afirmam Deleuze e Guattari (1992a):

> (...) o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto (Idem, 1992a, p.207).

[72] Convidamos o leitor para voltar ao terceiro capítulo de nossa tese, a saber, *Hume e a tragédia* e, principalmente, à releitura do texto de Hume intitulado *Da tragédia.*

[73] Olivier Messiaen (1908-1992).

Desse modo, eis mais uma passagem de Deleuze e Guattari para nos auxiliar a pensar o problema que estamos levantando na estética de Hume. De fato, observaremos que na estética de Hume, a beleza como impressão de reverberação irá nos transformar. E quando utilizamos o termo transformar, termo este que Deleuze e Guattari (1992a) também utilizaram na passagem que citamos acima, estamos querendo significar o que ocorre na mistura da variação da beleza em nosso espírito.

Vale citarmos esta passagem de Deleuze e Guattari (1997b) que se encontra no quarto volume de *Mil platôs*:

> (...) que o som não musical do homem faça bloco com o devir-música do som, que eles se afrontem ou se atraquem, como dois lutadores que não podem mais derrotar um ao outro, e deslizam numa linha de declive (...) (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p.113).

4.2 **A importância das paixões na criação das ficções de beleza**

Nesse contexto, Gilles Deleuze (2006b) em seu artigo *Hume* ao tratar do problema das paixões menciona uma diferença entre o papel do conhecimento e das paixões em relação no empirismo de Hume. Essa colocação de Deleuze (2006b) será de extrema importância para pensarmos, em Hume, a mistura de criação da beleza (impressão de reverberação) no espírito.

Desse modo, segundo Deleuze (2006b):

> No conhecimento, eram os próprios princípios da natureza humana que instauravam regras de extensão ou de ultrapassagem, de que a fantasia, por sua vez, se servia para deixar passar simulacros de crença: a tal ponto que se precisava constantemente de um cálculo para corrigir, para selecionar o legítimo e o ilegítimo (DELEUZE, 2006b, p.217).

De fato, em Hume (2001, 2005) para inventarmos um mundo belo, permeado por fragrâncias de belezas, será necessário ocorrer no espírito essa "seleção" que Deleuze (2006b) coloca na passagem acima. Assim, para Hume, não teríamos como experimentar a harmonia, a paz e tantos outros afetos que nos proporcionam prazer,

tal como os afetos que a beleza desencadeia, caso as impressões de sensação não passassem por este processo no espírito.

Já em relação às paixões, Deleuze (2006b) considera que "(...) ao contrário, o problema se coloca de outra maneira: como se pode inventar a extensão artificial que ultrapassa a parcialidade da natureza humana?" (DELEUZE, 2006b, p.217).

Desse modo, pensando com Deleuze (2006b), em se tratando das paixões, a questão, em Hume, passa a ser a seguinte: após o processo de seleção no espírito através da mistura das paixões, como será a devolução da beleza como ficção para o mundo exterior?

Nesse contexto, Deleuze (2006b) defende que "Hume mostra como os sentimentos estéticos e os sentimentos morais são assim constituídos: paixões refletidas na imaginação, que se tornam paixões da imaginação" (Ibidem, p.217-218).

Assim, com Deleuze (2006b) podemos afirmar que, em Hume, a mecânica da invenção da beleza, como ficção, só ganha "atualização", objetividade no sentido de se materializar, com a mistura das paixões que ocorre no espírito.

Nesse sentido, segundo Deleuze (2006b) em seu artigo *Hume*: "(...) cabe à imaginação refletir a paixão, fazê-la ressoar, fazer com que ultrapasse os limites de sua parcialidade e de sua atualidade naturais" (Ibidem, p.217).

Nesse contexto, segundo a interpretação que Deleuze (2006b) faz do empirismo de Hume, podemos afirmar que uma leitura estética desse empirismo nos faz pensar que a estética ganha *status* como a principal área do campo de investigação da filosofia.

Dessa forma, para Deleuze (2001, 2006b), até a política será uma invenção, abrindo dessa maneira uma possibilidade de pensarmos uma estética da política[74] a partir da leitura deleuziana do empirismo de Hume.

Como bem afirma Deleuze (2006b) em seu artigo *Hume,* ao conectar essa questão da invenção das paixões com a tese de que "(...) *as relações são exteriores aos seus termos*" (Ibidem, p.212, grifo do autor). Segundo Deleuze (2006b) "Os princípios de associação encontram o seu verdadeiro sentido em uma casuística das relações que determina o pormenor do mundo da cultura e do direito" (Ibidem, p.219).

[74] Importante frisarmos, aqui, o fato de mencionamos esta questão como indicação para àqueles que se interessam pela aliança Hume-Deleuze pelo viés de uma estética da filosofia política.

A obra em que Deleuze (2001) mergulha profundamente no empirismo de Hume é *Empirismo e subjetividade.* De fato, é uma obra inteira sobre Hume. Nesse contexto, Deleuze (2001) não deixará de abordar o tema das paixões, tema este tão importante para pensarmos a estética em Hume.

Dessa maneira, mencionamos esta passagem em que Deleuze (2001) vai afirmar em *Empirismo e subjetividade* que:

> A verdadeira importância está do lado das impressões de reflexão, porque elas qualificam o espírito como um sujeito. A essência e o destino do empirismo não estão ligados ao átomo, mas à associação. Essencialmente, o empirismo não coloca o problema de uma origem do espírito, mas o problema de uma constituição do sujeito (DELEUZE, 2001, p.23).

Nesse momento, Deleuze (2001) irá focar sua interpretação na questão do associacionismo em Hume. Desse modo, tendo em vista uma leitura estética da filosofia de Hume, podemos pensar que quando Deleuze (2001) aborda esse sujeito humiano, que é inventado, abre caminho para defendermos que ele está intrinsicamente ligado à beleza. Assim, pensando com Deleuze (2001), podemos afirmar que este sujeito humiano, impregnado da variação da mistura das paixões, também, é a própria beleza.

Nesse contexto, Deleuze (2001) irá iniciar o capítulo *O mundo da cultura e as regras gerais* de *Empirismo e subjetividade* defendendo a importância de pensarmos o conceito de simpatia em Hume (Ibidem, p.31).

Importante mencionarmos, sobre a crença e simpatia em Hume, quando Deleuze (2001) afirma em *Empirismo e subjetividade,* que “Sem esse duplo movimento, nem sequer haveria uma natureza humana, e a imaginação continuaria sendo fantasia” (Ibidem, p.25).

Nesse sentido, segundo Deleuze (2001) em *Empirismo e subjetividade*:

> O *Tratado* começa pelo sistema do entendimento e levanta o problema da razão. Só que a necessidade de um tal problema não é evidente; ele precisa de uma origem que se possa considerar como um móbil da filosofia. Não é porque resolve problemas que a razão é ela mesma um problema. Ao contrário, para que haja um problema da razão, um problema relativo ao seu domínio próprio, é preciso que um domínio escape à razão, colocando-a primeiramente em questão (Ibidem, p.26, grifo do autor).

Com efeito, puxando esta questão levantada por Deleuze (2001) para o campo da filosofia da arte e da estética, observaremos que os caminhos se abrem

para pensarmos a beleza (impressão de reverberação) como um conceito-chave no empirismo de Hume.

Com isso, temos, em Hume, além do fato das paixões serem tratadas também como uma categoria estética, uma vez que a beleza é uma paixão, as paixões também ganharão autonomia perante a razão. Aliás, poderíamos pensar que, com Hume, saímos de um extremo para o outro na estética, ou seja, de uma sede, um desejo quase que ardente, pela razão como era visto no aristotelismo e cartesianismo, para uma valorização, até mesmo excessiva, em relação à beleza, aos sentimentos, emoções, paixões e a imaginação (no caso de Hume).

Nesse contexto, em Hume, temos problemas tais como imaginação, gosto, beleza, simpatia e paixões, ou seja, todo um conglomerado de questões que são deslocados para o campo da arte. Ganha sentido a afirmação que Hume atua como um esteta.

Dando continuidade sobre a questão da simpatia em Hume, Deleuze (2001) afirma que "A realidade do mundo moral é a constituição de um todo, de uma sociedade, a instauração de um sistema invariável; essa realidade não é natural, é artificial" (DELEUZE, 2001, p.35). De fato, se apropriarmos esta questão levantada por Deleuze (2001) para o campo da estética, teremos, também, a ideia de uma beleza (impressão de reverberação) artificial.

Interessante citarmos esta passagem de Deleuze (2001):

> Um sistema de meios orientados, um conjunto determinado chama-se regra, norma. Hume diz: *uma regra geral.* Uma regra tem dois pólos: forma e conteúdo, conversação e propriedade, sistema dos bons costumes e estabilidade da posse. Estar em sociedade é antes de tudo substituir a violência pela conversação possível: o pensamento de cada um representa para si o dos outros. Mas quais são as condições? Com a condição de que as simpatias particulares de cada um sejam ultrapassadas de uma certa maneira, e que sejam sobrepujadas as parcialidades correspondentes, as contradições que elas engendram entre os homens (Ibidem, p.36, grifo do autor).

De fato, em Hume (2001, 2005), essas regras gerais irão trabalhar de mãos dadas com o conceito de simpatia no processo de criação da beleza na mistura das paixões. Segundo Deleuze (2001) "A função da regra é determinar um ponto de vista estável e comum, firme e calmo, independente de nossa situação presente" (DELEUZE, loc. cit.). Nesse sentido, em Hume (2001, 2005), a regra geral busca justamente o que a beleza (impressão de reverberação), e toda a sua mistura de paixões, quer alcançar que é harmonia, paz para o espírito.

Deleuze (2001) ainda mencionará que, em Hume, “(...) a simpatia deve ampliar-se em direção ao futuro (...)” (DELEUZE, 2001, p.31), demonstrando, assim, que, com a simpatia, a beleza sempre irá trazer uma beleza nova (futuro).

Ainda sobre a questão das regras, Deleuze (2001) faz a seguinte indagação:

> Temos de perguntar como a invenção da regra é possível. É essa a questão principal. Como se podem formar sistemas de meios, de regras gerais, de conjuntos ao mesmo tempo corretivos e extensivos? Mas, desde já, podemos responder a isso: o que é que se inventa, exatamente? Em sua teoria do artifício, Hume propõe toda uma concepção dos nexos entre a natureza e a cultura, entre a tendência e a instituição. Sem dúvida, os interesses particulares não podem se identificar, se totalizar naturalmente (Ibidem, p.38).

De fato, pensando com Deleuze (2001), em Hume, se o espírito parasse na questão da correção das impressões de sensação, teríamos o fato de haver uma espécie de esgotamento da beleza no mundo. Pensando em termos políticos, o mundo harmônico humiano é um mundo, digamos, permeado pela beleza, emoldurado pela beleza. Em virtude disto, no pensamento estético de David Hume é necessário ir além. Torna-se necessário criar o belo!

Nesse sentido, podemos afirmar que no pensamento estético de Hume, o homem precisa da beleza para viver. Assim, a arte, em Hume, torna-se de extrema necessidade para a existência. Desse modo, em Hume, teremos uma estética empirista da vida tendo como fio condutor o conceito de beleza. Por isso a possibilidade de pensarmos uma estética em Hume em *latu senso.*

De fato, Hume (2004c) como empirista, nos convida quase que intimando à experiência sensível para pensar a beleza. Para Hume, a beleza sendo uma impressão de reverberação precisa emocionar novas misturas de paixões. De fato, pensando com Deleuze (2001, 2006b) temos inclinações para o que é belo devido ao fato deste belo em Hume (2001, 2005) estimular uma mistura das paixões que irão, grosso modo, nos fazer bem.

Aqui entra em questão, também, o problema do gosto em Hume. Com efeito, como vimos no segundo capítulo de nossa tese, a saber, *A beleza e a invenção do gosto,* em Hume (2004c) para que o gosto possa contribuir para esse processo artístico, necessita da prática para estimular cada vez mais a mistura da variação da paixão de beleza (impressão de reverberação).

Sendo assim, para Hume, a beleza para ter seu *status* de beleza, ou seja, paixão, precisa ser devolvida para a realidade sensível. Aqui, cada vez mais ganha sentido, como vimos, as colocações de Deleuze (2001, 2006b) sobre as regras gerais e o conceito de simpatia.

É importante salientarmos que quando afirmamos que a beleza como paixão precisa, de acordo com Hume (2004c), ser devolvida para a realidade sensível é no sentido de que possui como característica marcante o fato de ser uma materialização, objetivação de uma ideia (impressão de sensação enfraquecida).

Nesse contexto, podemos trazer para a discussão o livro de Olivier Brunet (1965), a saber, *Philosophie et esthétique chez David Hume.* Nesta obra, Olivier Brunet (1965) afirma que "Agora, Hume atribui ao número de paixões calmas não apenas o sentimento moral, mas também o sentimento estético, que consiste tanto em formas sensíveis de prazer como de inquietação"[75] (BRUNET, 1965, p.250, tradução nossa).

De fato, pensando com Olivier Brunet (1965), essas paixões calmas, que tem como destaque a beleza como imagem-prisma, impressão de reverberação, serão, dentro do cenário de uma estética humiana, como uma espécie de força motriz para o estabelecimento da vida harmônica tanto para o espírito que as criou quanto à sociedade que irá experimentá-las.

Nesse momento, torna-se extremamente interessante trazermos para o debate uma passagem de Spinoza (2010) presente em sua obra *Ética*, mais especificamente a terceira parte intitulada *A origem e a natureza dos afetos.* Eis a passagem que é a proposição de número 37:

> (...) A tristeza diminui ou refreia a potência de agir do homem (pelo esc. da prop. 11), isto é (pela prop. 7), o esforço pelo qual o homem se esforça por perseverar em seu ser. Portanto (pela prop. 5), ela é contrária a esse esforço; e tudo pelo qual se esforça o homem afetado de tristeza é por afastá-la. Ora (pela def. de tristeza), quanto maior é a tristeza, tanto maior deve ser a parcela de potência de agir do homem que ela contraria. Portanto, quanto maior for a tristeza, tanto maior será a potência de agir com a qual o homem se esforçará por afastar a tristeza (...) Além disso, uma vez que a alegria (pelo mesmo esc. da prop. 11) aumenta ou estimula a potência de agir do homem, facilmente se demonstra, pelo mesmo procedimento, que o homem afetado de alegria nada mais deseja do que conservá-la, com um desejo tanto maior, quanto maior for a alegria. Finalmente, uma vez que o ódio e o amor são os próprios afetos da tristeza

[75] O texto em língua estrangeira é: "Or Hume met au nombre des passions calmes non seulement le sentiment moral, mais aussi le sentiment esthétique, qui consistente l'un comme l'autre dans des formes sensibles de plaisir ou de malaise."

> ou da alegria, segue-se, da mesma maneira, que o esforço, o apetite ou o desejo que provém do ódio ou do amor será diretamente proporcional a esse ódio ou a esse amor (SPINOZA, 2010, p.207).

Nesse contexto, veremos em Hume (2001, 2005) que a alegria e o amor pertencem à mistura da variação da paixão de beleza (impressão de reverberação) e, desse modo, assim como em Spinoza (2010) na passagem acima, temos uma inclinação para conservarmos esta mistura, que num linguajar de Spinoza (2010) aumenta nossa potência de agir e num linguajar humiano contribuirá para uma vida harmônica e consequentemente para uma estética empirista da vida.

Pensando com Deleuze (2001) observaremos que essa beleza humiana faz parte de uma mistura que entra em variação, mas que ela mesmo é uma mistura que varia em forma de fragmentos de belezas.

Nesse sentido, Deleuze (2001) traz a ideia de extensão para a mistura das paixões. Deleuze (2001) é bem claro nesta passagem de *Empirismo e subjetividade* quando afirma que:

> (...) Hume nos diz que a regra geral é essencialmente a unidade de uma reflexão e de uma extensão, sendo ambas idênticas, com efeito, visto que a paixão se estende porque se reflete, sendo este o princípio de estabelecimento da regra (DELEUZE, 2001, p.53).

Com isso, Deleuze (2001) também coloca bem a questão ao afirmar que:

> Partimos da unidade: a regra é, ao mesmo tempo, extensão e reflexão da paixão. A paixão se reflete. Mas onde? Em quê? Na imaginação. A regra geral é a paixão refletida na imaginação. Sem dúvida, o que é próprio das qualidades da paixão como princípios da natureza é afetar, qualificar o espírito (Ibidem, p.54).

4.3 **As relações entre Hume e Burke sobre a questão das paixões**

Nesse contexto, outro autor que podemos trazer para o debate acerca das paixões em Hume e suas contribuições para o campo da estética é Edmund Burke. No segundo capítulo desta nossa tese, a saber, *A beleza e a invenção do gosto,* trabalhamos a introdução da obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de*

nossas ideias do sublime e do belo de Edmund Burke (1993), cujo título é *Sobre o gosto.*

Nesse contexto, em se tratando da questão das paixões e suas relações com a arte, iremos, nesse momento, voltar a *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* de Edmund Burke (1993), mas dessa vez iremos destacar os momentos em que este autor pensa a concepção da variação da mistura das paixões. Portanto, a proposta aqui, neste capítulo, não é usar a introdução *Sobre o gosto* e sim usar as seções e partes do *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* de Burke (1993), uma vez que ali estará o conteúdo pertinente para nossa questão.

De fato, é importante mencionar que serão várias as seções de *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* em que Burke (1993) trabalhará esta questão.

Aqui, frisamos que Enid Abreu Dobránszsky fez em sua apresentação, da sua tradução de *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* de Edmund Burke (1993), uma importante comparação da data de publicação da introdução desta obra, a saber, *Sobre o gosto,* com a data de publicação da obra *Do padrão do gosto* de Hume (Cf. DOBRANSZKY, 1993. apud BURKE, 1993, p.8).

Dessa forma, iremos fazer o que Enid Abreu Dobránszsky fez, mas comparando a data de publicação de *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* de Burke não com o *Do padrão do gosto* de David Hume e sim com outro texto de sua autoria, a saber, *A dissertação sobre as paixões.*

Assim, a primeira edição de *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* de Edmund Burke (1993) foi publicada em 1757, ou seja, no mesmo ano em que Hume (2005) publicara sua *Dissertação sobre as paixões.*

É importante lembrarmos que *Dissertação sobre as paixões,* de Hume, é uma reformulação do segundo volume do *Tratado da natureza humana*, cujo título era exatamente *Das paixões.* Também é importante salientarmos que este segundo volume do *Tratado* foi publicado em 1739.

Aqui podemos levantar uma questão interessante. A distância entre o segundo volume do *Tratado da natureza humana* de Hume para *Uma investigação*

filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo de Burke é de dezoito anos.

Entretanto, levantamos esta questão para demonstrar que, não há em Hume (2005), em se tratando do tema das paixões e suas conexões sobre a arte, uma influência do texto de Edmmund Burke, devido justamente pelo fato do livro II do *Tratado da natureza humana* de Hume ter aparecido 18 anos antes do texto de Burke.

Desse modo, em termos cronológicos e abordagens dos problemas filosóficos, se pudéssemos falar de influência, seria Burke (1993) o influenciado por Hume (2001, 2005).

De fato, vai se tornando bem claro, pelo caminho que traçamos em nossa tese, o tamanho da importância de Hume para o campo da história da estética. Eis a importância de trazermos à luz um Hume esteta em *latu senso*.

Assim, nos cabe uma pergunta: quais as relações que poderíamos traçar, sobre o problema da importância das paixões na arte, entre os textos de Hume (2005) e Burke (1993), a saber, *Dissertação sobre as paixões*[76] e *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*?

Nesse sentido, notaremos que *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* de Edmund Burke (1993) possui cinco partes. O problema das paixões, nesta obra de Burke (1993), terá como desmembramento o problema da simpatia e do prazer e da dor. Fato este que também se encontrará em Hume (2005).

Em Burke (1993) o tema das paixões é contextualizado com as nossas origens da beleza e do sublime. Já em Hume (2005) teremos as paixões sendo contextualizadas somente com a impressão de reverberação que é a beleza.

Nesse sentido, em Hume (2005), as paixões são conclusões da variação de uma mistura, que também é dos fragmentos de beleza como impressões de sensação, que ocorre no espírito. Fato este que não ocorre em Burke (1993). Em Hume (2005) as paixões não dão origem à beleza, pois a beleza já é uma paixão.

Segundo Edmmund Burke (1993) na seção I, da parte III de *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*:

---

[76] Focaremos em *Dissertação sobre as paixões* de Hume (2005) e não no segundo volume do *Tratado da natureza humana* por considerarmos que em *Dissertação sobre as paixões* estão contidas de um modo mais condensado os principais problemas que as paixões podem suscitar para pensarmos suas contribuições para o campo da estética.

> Por beleza entendo aquela qualidade, ou aquelas qualidades dos corpos em virtude das quais eles despertam amor ou alguma paixão semelhante. [Limito essa definição às qualidades puramente sensíveis das coisas, a fim de manter a máxima simplicidade em um assunto que, inevitavelmente, desvia nossa atenção, quando deduzimos aquelas várias causas de simpatia que nos ligam às pessoas ou coisas devido a considerações secundárias, e não à força positiva que elas possuem meramente por serem vistas. Distingo igualmente o amor (...) (BURKE, 1993, p.99).

O ponto de convergência entre Burke (1993) e Hume (2005), aqui, é que a beleza passa pela questão da simpatia e do amor. Os caminhos utilizados por ambos são diferentes, mas a beleza está, em ambos, conectada ao amor e à simpatia. De fato, em Hume (2005) o amor está na mistura da variação da impressão de reverberação beleza.

Sabemos que a sequência afetos, em Hume (2005), oriunda do prazer irá, necessariamente, produzir, no meio do percurso, a beleza e consequentemente o amor. Caso este que não iria ocorrer se a mistura se iniciar pela experimentação da dor.

Tanto para Burke (1993) quanto para Hume (2005) a simpatia será uma espécie de comunicabilidade das paixões. Fato este importantíssimo para a estética dos dois.

Importante mencionarmos o fato de que em Hume (2005), a simpatia não dá origem à beleza. De fato, em Hume (2005), a simpatia é um princípio de associação de paixões no sentido de materialização, objetivação da beleza para o mundo sensível. Mas é como se a simpatia fosse uma divulgadora da beleza para o mundo.

Sobre a simpatia, Burke (1993) em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, seção XIII da parte I, afirma que:

> (...) a simpatia deve ser considerada uma espécie de substituição, mediante a qual colocamo-nos no lugar de outrem e somos afetados, sob muitos aspectos, da mesma maneira que eles; de modo que essa paixão pode ou partilhar da natureza daquelas relacionadas à autopreservação e, derivando-se da dor, ser uma fonte do sublime, ou pode aliar-se às idéias [sic] de prazer, e então o que se afirmou sobre os sentimentos sociais, quer digam respeito à sociedade em geral, quer apenas a alguns de seus modos especiais, pode-se aplicar aqui. É principalmente por esse princípio que a poesia, a pintura e as outras artes relacionadas a sentimentos comunicam suas paixões de um coração a outro e muitas vezes são capazes de enxertar um deleite no desgosto, na infelicidade e na própria morte (Ibidem, p.52-53).

Nesse contexto, segundo Burke (1993), a simpatia é também uma paixão. Assim, temos em Burke (1993) três características importantes para o conceito de

simpatia, a saber, ela é uma paixão e é uma comunicabilidade das paixões. Já em Hume (2005), a simpatia não é uma paixão, e, compactuando com Burke (1993), é também uma forma de comunicar as paixões.

Também, a esta altura da nossa argumentação, se torna importante salientarmos que Hume (2005) não trabalha a ideia de sublime em sua obra *Dissertação sobre as paixões*.

Nesse sentido, podemos afirmar que há indícios, que Hume (2005) conhecia o texto *Arte poética* de Aristóteles (2014), talvez o texto que é mais conhecido da história da estética em se tratando da divulgação do tema da tragédia. Entretanto, não encontramos comprovações de que Hume conhecia o texto de Longino (2014), *Do* sublime.

Mencionamos o fato de que essa referência ao conhecimento de Hume por parte do texto de Aristóteles (2014) está mais forte no ensaio que Hume (2004b) dedicou à tragédia, a saber, *Da tragédia* e não na *Dissertação sobre as paixões*. Vale frisar que, como vimos no terceiro capítulo de nossa tese, a saber, *Hume e a tragédia*, Hume (2004b) explora temas aristotélicos tais como unidade de ação, kathársis e mímesis.

Com efeito, é importante mencionarmos que Edmmund Burke (1993) em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* não irá aderir ao problema que marcou a estética do aristotelismo, da filosofia medieval e do cartesianismo, a saber, a concepção de beleza como adequação e proporção.

Portanto, em se tratando das paixões, há pontos de convergência e de divergência entre os textos de Burke (1993) e Hume (2005), mas o fato é que ambos dão destaque às paixões e retiram das mesmas a exclusividade que antes elas possuíam em relação a outros campos da filosofia tal como a teoria do conhecimento e a ética. Assim, o principal ponto de convergência entre ambos é o fato de trazer as paixões para a estética e fazer com que as mesmas se tornem até mesmo uma categoria para tal campo de investigação.

Chamamos a atenção para o fato de que Kant (2002) em uma nota de pé de página de sua *Crítica da faculdade do juízo*, mais especificamente no segundo livro, segundo o qual ele aborda o sublime afirma que:

> *Afetos* são especificamente distintos de *paixões*. Aqueles referem-se meramente ao sentimento; estas pertencem à faculdade de apetição e são inclinações que dificultam ou tornam impossível toda determinabilidade do

> arbítrio por princípios. Aqueles são impetuosos e impremeditados; estas, duradouras e refletidas; assim a indignação como cólera é um afeto; porém como ódio (sede de vingança) é uma paixão. A última não pode jamais e em nenhuma relação ser denominada sublime, porque no afeto em verdade a liberdade do ânimo é *inibida,* na paixão porém é supressa (KANT, 2002, p.118n, grifo do autor).

Dessa maneira, apesar de Kant (2002) herdar questões suscitadas por *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* de Burke (1993), ele não compartilha da ideia de que as paixões possuem ligação com a origem do sublime no espírito.

Também é notório, através da citação de Kant (2002) acima, que há um afastamento, por parte de Kant (2002), em relação a Hume (2005). Segundo Hume (2005), a paixão é afeto. Podemos citar Deleuze (2001, 2006b) como um dos principais intérpretes de Hume que compactua da ideia de que em Hume afeto e paixão são sinônimos.

Assim, traçar uma aliança entre Kant (2002) e Hume (2005), tendo em vista as contribuições do conceito de paixão para a arte, torna-se uma dificuldade.

De acordo com a passagem citada, Kant dá uma espécie de passo para trás no sentido de que não retira a exclusividade com que as paixões tinham em relação à razão. Hume (2005) e Burke (1993), ao contrário, trazem as paixões para o problema estético.

Anthony Quinton (1999) em sua obra intitulada *Hume,* mais especificamente o capítulo *Moralidade e as paixões*, destaca a importância do conceito de simpatia em Hume. Ao abordar o tema das paixões no pensamento filosófico de David Hume, Anthony Quinton define simpatia como uma “(...) inclinação natural de agradarmo-nos com a felicidade dos outros e sentirmos desconforto com seu sofrimento” (QUINTON, 1999, p.42).

De fato, Quinton (1999) não desenvolve neste capítulo as aproximações entre arte, simpatia e paixões no pensamento de Hume, ficando preso, assim, ao tema da moral.

Entretanto, trazer Quinton (1999) para este debate nos auxilia a pensar este conceito simpatia que é pertinente para a questão de nossa tese, e assim, contribui bastante para trabalharmos este conceito articulado comparativamente com os dois textos que escolhemos para pensar aproximação de Burke (1993) e Hume (2005) sobre as paixões influenciando a arte.

Nesse contexto, Anthony Quinton (1999) em *Hume* afirma que:

> A simpatia subjaz à prática da contemplação desinteressada de ações e caracteres das pessoas. Quando o resultado dessa contemplação é agradável, temos a aprovação moral; quando desagradável, a desaprovação. O que é, nos caracteres e ações das pessoas, que causa essas reações emocionais (que, sendo emoções, não são nem verdadeiras nem falsas)? A resposta de Hume é que reagimos com aprovação ao que é útil ou agradável ao agente ou a outros (QUINTON, 1999, p.42-43).

Dessa forma, para Quinton (1999), simpatia e utilidade em Hume caminham juntas. Entretanto, puxando esta questão de Quinton (1999) para o campo da estética, podemos afirmar que não é um elemento para que possamos tirar de Hume o *status* de que ele seria um representante de um conjunto de autores que defendem a autonomia da imaginação criadora na arte. Realmente, em Hume, o conceito de simpatia precisa de um motivo para divulgar a beleza. Mas, para Hume, a beleza não é criada por isso. Com isso, no primeiro capítulo da nossa tese, a saber, *A autonomia da imaginação criadora* deixamos bem claro esta nossa posição em Hume.

Nesse contexto, Quinton (1999) destaca outra importância em relação à questão das paixões em Hume. Vejamos esta passagem que se encontra na obra *Hume* de Quinton (1999):

> Hume dedicou às paixões o segundo dos três livros do *Tratado.* Nisto ele estava seguindo o exemplo de seus grandes predecessores sistemáticos, Descartes, Hobbes e Espinosa. Mas enquanto o procedimento destes era analítico, quase algébrico, um trabalho de classificação de sentimentos e emoções seguido de uma definição do conjunto deles em termos de itens elementares como prazer, dor e desejo, o de Hume era mais descritivo, e mais explicativo do ponto de vista psicológico (Ibidem, p.41, grifo do autor).

Dessa maneira, torna-se extremamente interessante a colocação de Quinton (1999) na passagem acima. Entretanto, podemos acrescentar que Hume pode ter se diferenciado destes autores que Quinton (1999) cita, pelo fato dele ter se preocupado em escrever sobre as paixões sem deixar de lado a inspiração do que o próprio Hume (2008b) chama de homens de convívio social.

Aqui, não podemos deixar de trazer para a discussão uma passagem de Deleuze (1997a) em sua obra *Crítica e* clínica, mais especificamente o capítulo

intitulado *Spinoza e as três "éticas".* Ao mencionar o livro *Ética* de Spinoza[77], Deleuze (1997a) afirma que:

> À primeira leitura, a *Ética* pode parecer um longo movimento contínuo, que vai quase em linha reta, de uma potência e serenidade incomparáveis, que passa e repassa pelas definições, axiomas, postulados, proposições, demonstrações, corolários e escólios, arrastando o todo em seu curso grandioso. É como um rio que ora se alarga, ora se divide em mil braços; às vezes ganha velocidade, outras desacelera, mas sempre afirmando sua unidade radical (DELEUZE, 1997a, p.156, grifo do autor).

Nesse sentido, trazemos Deleuze (1997a) para mostrarmos como ele encontra beleza no modo de escrever de Spinoza. Já na passagem que vimos de Quinton (1999), há um modo, digamos, "frio" no modo de escrever de Spinoza. Assim Quinton (1999) acaba distanciando Spinoza de Hume quanto ao modo de escrever.

Em se tratando de Descartes (1973a), de fato, além da exaustão das definições, teremos uma concepção mecânica das paixões.

Nesse contexto, Quinton (1999)[78], afirma que, em Hume, "(...) a razão é 'inerte', que ela não pode nunca, por si só e sem o auxílio da paixão, mover-nos à ação" (QUINTON, 1999, p.41, grifo do autor).

Nesse sentido, em se tratando da teoria das paixões em Hume, Quinton (1999) afirma que "Ela nunca provocou o mesmo interesse e discussão que foram estimulados por seus trabalhos sobre o conhecimento e a moralidade" (QUINTON, loc. cit.). Desse modo, nossa proposta é mostrar que esse tema das paixões em Hume, principalmente em sua obra *Dissertação sobre as paixões* pode provocar bastante interesse em seus intérpretes, ainda mais que é uma peça fundamental para pensarmos a estética e seus respectivos desmembramentos. Eis uma de nossas empreitadas ao estudarmos a estética em *latu senso* em Hume.

---

[77] Chamamos a atenção do leitor para o fato de que não iremos desenvolver essa questão de uma leitura deleuziana da filosofia de Spinoza para que não possamos desviar do nosso tema central que é uma estética em *stricto sensu* e *lato sensu* em Hume.

[78] Importante mencionarmos que Anthony Quinton (1999) considera Hume um cético. Nesta obra, Quinton (1999) dedica um capítulo intitulado *Ceticismo* para pensar esta problemática. Dessa forma, em nossa tese, optamos em não mergulhamos nesta questão. Mas fica aqui a indicação para quem se interessa por este caminho para estudar o pensamento filosófico de David Hume.

Interessante que, dentro desta temática acerca das paixões em Hume, Quinton (1999) defende que em Hume, as "(...) qualidades úteis ou agradáveis ao agente parecem antes virtudes naturais que morais (...)" (QUINTON, 1999, p.43)[79].

Dessa forma, se deslocarmos a questão moral colocada por Quinton (1999) e pensarmos em termos de estética, focando principalmente na criação da beleza, podemos afirmar que há, também, em Hume, aprovações e desaprovações a partir do prazer ou desprazer proporcionado na mistura da variação das paixões relacionado à arte.

Em se tratando da questão de que Hume traz as paixões para o campo estético, vejamos uma concepção completamente oposta. Sobre essa concepção mencionamos Descartes (1973a).

De fato, vejamos esta passagem em *As paixões da alma* de Descartes (1973a), mais especificamente no artigo 6 da primeira parte:

> Para tornar isso mais inteligível, explicarei, em poucas palavras, a forma toda de que se compõe a máquina de nosso corpo. Não há quem já não saiba que existem em nós um coração, um cérebro, um estômago, músculos, nervos, artérias, veias e coisas semelhantes; sabe-se também que os alimentos ingeridos descem ao estômago e às tripas, de onde o seu suco, correndo para o fígado e para todas as veias, se mistura com o sangue que elas contêm, aumentando, por esse meio, a sua quantidade. Aqueles que ouviram falar, por pouco que seja, da medicina sabem, além disso, como se compõe o coração e como todo o sangue das veias pode facilmente correr da veia cava para seu lado direito (...) (DESCARTES, 1973a, p.228-229).

Nesse sentido, podemos afirmar que a passagem de Descartes (1973a), acima, é bem esclarecedora mostrando o caminho pelo qual ele vai abordar o tema das paixões. Com efeito, será um empecilho para Descartes (1973a) falar esteticamente das paixões tendo em vista a sua concepção do corpo como máquina.

De fato, podemos afirmar que não haverá espaço, em Descartes (1973a), para pensarmos, tal como veremos em *Dissertação sobre as paixões* de Hume (2005), as paixões não submissas à razão.

---

[79] Lembramos que esta questão da aprovação e desaprovação estética já exploramos no segundo capítulo de nossa tese, a saber, *A beleza e a invenção do gosto.* Por isso não desenvolvermos aqui novamente. Dessa maneira, nossa intenção, aqui, é fortalecer a leitura das paixões em Hume para nos auxiliar ao comparamos o viés estético das paixões presentes em *Dissertação das paixões* de Hume e *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* de Burke.

Nesse contexto, João Ricardo Moderno (2013), em *Estética da contradição,* mais especificamente no apêndice IV intitulado *A estética de Descartes e o ocaso do racionalismo estético*, afirma que:

> A adesão generalizada à filosofia de Descartes nos séculos XVII e XVIII dava a impressão que todos os esforços seculares para promover a singularidade da criação artística – pois essa era a esperança ora velada, ora explícita dos artistas – estavam como que esgotados diante da irresistível avalancha da razão. (MODERNO, 2013, p.248)

Dessa maneira, João Ricardo Moderno (2013) nos apresenta o cenário com que ocorreu a recepção das ideias cartesianas na estética. Para isso, Moderno (2013) vai buscar na filosofia medieval possíveis influências para a questão da estética em Descartes. Como bem podemos observar quando Moderno (2013) afirma que:

> Duns Scotus (1270-1308) havia se referido à arte como *cognitio intuitiva* ou *species specialissima,* ou mesmo *cognitio confusa* (termo adotado por Descartes, cuja matriz é o pensamento escolástico, e tirada da doutrina de Duns Scotus, que teve larga aceitação nos seiscentos, e depois com Leibniz e Baumgarten nos setecentos) (Ibidem, p.249, grifo do autor).

Dessa maneira, a contraposição Hume (2005) x Descartes (1973a) torna-se necessária para corroborar a discussão sobre a comparação, em termos da questão das paixões na arte, sobre os textos de Hume (2005) e Burke (1993).

Com isso, para Moderno (2013), a influência de Descartes será devastadora ao ponto de Moderno (2013) defender que:

> Todos os estetas são unânimes em considerar Descartes e os desdobramentos de sua filosofia como fontes da estética clássica, oriunda do ideal de ciência preconizado pelo racionalismo. A razão tornar-se-á o modo privilegiado de observação do mundo, e por extensão, de criação artística (Ibidem, p.106).

Nesse contexto, João Ricardo Moderno (2013) em *Estética da contradição* esclarece bem a questão cartesiana na estética ao afirmar que:

> O racionalismo vê na razão uma *facultas superior,* uma faculdade superior, subordinadora, geral, estável e universal, como os historiadores da filosofia são unânimes em reconhecer, e a sensibilidade como característica da imaginação uma *facultas inferior*, uma faculdade inferior, subordinada,

> instável, particular e singular, sujeita a mudanças e movimentos até instintivos (MODERNO, 2013, p.248, grifo do autor).

Nesse sentido, pensando com Moderno (2013) é um grande avanço para a história da estética o fato de Hume (2005) ter dado importância a um conceito, que possui como característica a instabilidade e jamais buscar a universalidade, tal como é o conceito de paixão, algo que o aproxima de Burke (1993). A valorização de Hume (2005) em relação às paixões é tamanha que se tornará uma categoria estética em seu pensamento, assim como em Burke (1993). Portanto, para pensar na importância da *Dissertação sobre as paixões* na estética em Hume, temos que passar, necessariamente, pela questão das paixões. Fato este exatamente como ocorre com Burke (1993). Para pensarmos uma estética em Burke (1993) temos que passar pelo conceito das paixões. Eis uma fortíssima ligação entre *A dissertação sobre as paixões* de Hume com *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* de Burke.

Importante salientarmos que em Hume (2005) as paixões estarão conectadas à questão do sentimento, marca registrada de sua estética. Como ele bem afirma em *Dissertação sobre as paixões,* que a sua teoria das paixões "(...) depende inteiramente da dupla relação de sentimentos e ideias, e da ajuda mútua que estas relações dão uma à outra" (HUME, 2005, p.33).

De fato, esta questão torna-se bem clara a partir do momento em que observamos quando Hume (2005) investiga dentro da temática das paixões as intercessões entre o amor e a beleza.

Com efeito, Hume (2005) em *Dissertação sobre as paixões* afirma que "A paixão amorosa é geralmente composta de complacência com a beleza (...)" (Ibidem, p.32). Assim, paixões, sentimento e arte estarão intrinsicamente conectados no empirismo estético de Hume.

Entretanto, Descartes (1973a), por exemplo, quando trata da paixão do amor em *As paixões da alma,* afirma que "(...) quando o entendimento se representa qualquer objeto de amor, a impressão que tal pensamento efetua no cérebro conduz os espíritos animais, pelos nervos do sexto par, aos músculos (...)" (DESCARTES, 1973a, p.265).

Desse modo, quando Descartes (1973a) utiliza termos tais como cérebro, nervos, músculos, entre outros, estabelece uma leitura um tanto quanto biológica da

paixão amorosa e a conecta à faculdade do entendimento, atribuindo às paixões, até mesmo em sua manifestação como amor, o ato de ser submissas à razão.

Vejamos esta passagem de Descartes (1973a) que se encontra em *As paixões da alma*, mais especificamente no artigo 33, intitulado *Que a sede das paixões não fica no coração:*

> Quanto à opinião dos que pensam que a alma recebe as suas paixões no coração, não pode ser de modo algum considerável, pois se funda apenas no fato de que as paixões nos fazem sentir aí alguma alteração; e é fácil notar que essa alteração só é sentida, como que no coração, por intermédio de um pequeno nervo que desce do cérebro para ele, assim como a dor é sentida como que no pé, por intermédio dos nervos do pé, e os astros são percebidos como que no céu por intermédio de sua luz e dos nervos ópticos (...) (DESCARTES, 1973a, p.239-240).

5 **HUME E AS RELAÇÕES ENTRE ESTÉTICA E RELIGIÃO**

5.1 **A estética dos milagres**

A intenção neste capítulo é traçarmos uma intercessão entre a estética e a religião no empirismo de David Hume. Nesse contexto, nesta seção, em se tratando da questão dos milagres podemos lançar a seguinte pergunta: há uma beleza nos fenômenos dos milagres? Desse modo, lançarmos esta pergunta é lançarmos a possibilidade de pensarmos a estética empirista da vida no pensamento de David Hume pelo viés da fé.

Hume (1999a) irá pensar o fenômeno do milagre nas suas *Investigações sobre o entendimento humano*, mais especificamente na seção X intitulada *Dos milagres.* Seção esta que está dividida em duas partes. [80]

Hume (1999a) inicia a problemática dos milagres[81] trazendo para o debate o teólogo John Tillotson[82]. Segundo Hume:

> Há nos escritos do Dr. Tillotson, um argumento contra a *presença real* que é tão conciso, elegante e poderoso quanto qualquer argumento que se possa conceber contra uma doutrina tão pouco merecedora de séria refutação. É reconhecido por todos, diz o erudito prelado, que a autoridade, quer das escrituras, quer da tradição, funda-se no relato dos apóstolos, que foram testemunhas oculares dos milagres de nosso Salvador pelos quais ele provou sua missão divina (HUME, 1999a, p.143, grifo do autor).

Dessa maneira, observamos de acordo com a passagem acima que as colocações que Hume traz (1999a) do posicionamento de John Tillotson traz como pano de fundo o problema do o processo de formação e de variação da mistura das

---

[80] Observaremos que o tema dos milagres não se encontra no *Tratado da natureza humana*, apesar de que há outros temas relacionados a uma filosofia da religião na obra citada. Desse modo, só irá aparecer nas *Investigações sobre o entendimento humano*. Chamamos a atenção do leitor para o fato, pois à medida que Hume vai ficando mais maduro, filosoficamente, vai se inclinando mais para os problemas estéticos. E, aqui, em se tratando da questão dos milagres, notaremos que há, implicitamente, um problema estético.

[81] Interessante mencionarmos que no caso de David Hume (1999a), ele aborda a questão dos milagres presente no cristianismo. Mas poderíamos ampliar a questão para outras religiões. Não iremos por este caminho, em nossa tese, para não fugirmos muito dos textos de Hume.

[82] John Tillotson (1630-1694).

paixões no sujeito humiano. De acordo com esta questão, Hume (1999a) pensando com Tillotson, aborda o conceito cristão da presença real como algo que não é uma experimentação nossa e sim do outro (s) que nos cerca.

Assim, segundo Hume (1999a), teríamos um conceito fundamentado na formação e variação das paixões do outro (s) dificultando, assim, num primeiro momento a nossa crença na veracidade deste conceito. Eis um problema que Hume (1999a) terá que resolver em *Investigações sobre o entendimento humano*, caso o contrário a sua estética poderá ficar comprometida.

Dessa maneira, segundo o próprio David Hume (1999a):

> (...) a evidência que temos para a veracidade da religião cristã é menor que a evidência para a veracidade de nossos sentidos, porque já não era maior que esta nem mesmo nos primeiros autores de nossa religião, devendo certamente diminuir ao passar deles para seus discípulos, e ninguém pode depositar nos relatos destes tanta confiança quanto no objeto imediato de seus sentidos (HUME, 1999a, p.143-144).

De certa forma, Tillotson estaria antecipando um problema colocado mais tarde por Hume (1999a, 2005, 2001) tanto nas *Investigações sobre o entendimento humano*, *Dissertação sobre as paixões* e no *Tratado da natureza humana* que é o processo de formação de nossas ideias através da experimentação que temos do mundo exterior e consequentemente a mistura e variação das paixões que o espírito faz. Mas, em Hume (1999a), tudo isso tem que ser voltado para a *nossa* experimentação e não a de terceiros.

Dessa maneira, Hume (1999a), nas *Investigações sobre o entendimento humano* comenta que para Tillotson:

> (...) uma evidência mais frágil jamais pode desfazer uma mais forte, e assim, por mais que a doutrina da presença real estivesse claramente revelada na escritura, dar a ela nosso assentimento seria diretamente contrário às regras do raciocínio correto. Ela contradiz os sentidos, apesar de que nem a escritura, nem a tradição nas quais se supõe que esteja sustentada trazem consigo tanta evidência quanto os sentidos, quando consideradas meramente como evidências exteriores, sem que nossos corações delas tomem conhecimento pela operação imediata do Espírito Santo (Ibidem, p.144).

Entretanto, como Hume (1999a) alega que “A beleza não é uma qualidade das próprias coisas; existe apenas no espírito que as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente” (HUME, 2004c, p.372), e se, como Hume (1999a)

pensa com Tillotson, no caso do conceito cristão da presença real, conceito este que está diretamente conectado à questão dos milagres, não é uma experimentação nossa então como iremos pensar a beleza nesse campo da fé a partir da experimentação do outro?

Entretanto, Hume (1999a) nos alerta que, em se tratando desta temática da fé cristã, e consequentemente, sobre a questão dos milagres, estaríamos investigando questões de fato.

Assim, é necessário lembrarmos que David Hume (1999a) na seção IV, intitulada *Dúvidas céticas sobre as operações do entendimento* das *Investigações sobre o entendimento humano*, nos trouxe dois conceitos importantíssimos para a compreensão de seu pensamento sobre problemas relacionados à fé, à sua estética e, principalmente neste caso específico, para pensarmos esta questão que estamos levantando que é a estética dos milagres, a saber, relações de ideias e questões de fato (HUME, 1999a, p.43). Como podemos notar nesta passagem da seção citada acima:

> (...) são as ciências da geometria, álgebra e aritmética, e, em suma, toda afirmação que é intuitiva ou demonstrativamente certa. *Que o quadrado da hipotenusa é igual ao quadrado dos dois lados* é uma proposição que expressa uma relação entre essas grandezas. *Que três vezes cinco é igual à metade de trinta* expressa uma relação entre esses números. (...) Mesmo que jamais houvesse existido um círculo ou triângulo na natureza, as verdades demonstradas por Euclides conservariam para sempre sua certeza e evidência (HUME, loc. cit., grifo do autor).

Com efeito, sobre a problemática de relacionar a visão estética de Hume com sua visão sobre as questões da fé, é de extrema importância lembrarmos quando Hume insiste e é clássico a sua afirmação de que "*Que o sol não nascerá amanhã* não é uma proposição menos inteligível nem implica mais contradição que a afirmação de *que ele nascerá* (...)" (Ibidem, p.44, grifo do autor)[83]. Assim, essa passagem de Hume (1999a) traz o significado filosófico das questões de fato, questões estas que serão da arte e da fé dentro do empirismo humiano.

[83] O conceito de questões de fato em Hume é de extrema importância para a compreensão de seu pensamento estético ao ponto de, grosso modo, ser um dos caminhos para não classificarmos a estética de Hume como um aristotelismo e/ou um cartesianismo estético.

Nesse contexto, aqui, podemos trazer para o debate o livro *Do universo à jabuticaba* de Rubem Alves (2013)[84], mais especificamente o capítulo intitulado *Fé.*

Segundo Rubem Alves (2013):

> Fé é um sentimento de confiança na vida: flutuar num mar de amor, como se flutua na água.
> Fé é um morango que se come pendurado num galho à beira do abismo, pelo gosto bom que tem, sem nenhuma promessa de que ele nos fará flutuar quando o galho quebrar... (ALVES, 2013, p.129).

Desse modo, com a passagem acima, notamos que há implicitamente em Rubem Alves (2013) uma concepção sobre a fé muito semelhante à de Hume (1999a) tendo em vista que, para Rubem Alves (2013) a fé está intrinsicamente conectada ao amor e em Hume (2001, 2005), o amor está no grupo das paixões que se misturam com a beleza. É interessante, também, notarmos, nesta passagem que citamos de Rubem Alves (2013) o quanto ele dá um caráter estético ao abordar o tema da fé, jogando a conectada à ideia de sentimento, sentimento este que em Hume (1999a) está caracterizado como algo pertencente às questões de fato, ou seja, mesmas questões que caracterizam a arte.

Segundo Hume (1999a), os milagres possuem uma característica peculiar. Para Hume (1999a), os milagres além de serem questões de fato e não relações de ideias, eles quebram com o princípio que rege tais questões. Para Hume (1999a), eles quebram com o princípio de causalidade.[85]

Nesse contexto, frisamos quando Hume (1999a) afirma que “Um milagre é uma violação das leis da natureza (...)” (HUME, 1999a, p150). Desse modo, podemos perguntar: como o espirito recebe a experimentação do milagre? Assim,

---

[84] Deixamos registrado, aqui, que apesar de Rubem Alves (2013) não citar Hume, em termos da relação entre estética e religião, a leitura que estamos tendo de Hume sobre esta questão tem muita inspiração em Rubem Alves (2013).

[85] Aqui, torna-se importante mencionarmos os estudos de Deleuze (2009) acerca do cinema. Deleuze (2009) em sua obra intitulada *Imagem movimento,* mais especificamente o capítulo *A crise da imagem-ação* irá citar Hume em uma nota de pé de página, como podemos observar “Peirce não se refere explicitamente a estas duas espécies de relações, cuja distinção remonta a Hume. Mas a sua teoria do <interpretante> e a sua própria distinção de um <interpretante dinâmico> e de um <interpretante final> coincidem em parte com os dois tipos de relações” (DELEUZE, 2009, p.290n). De extrema relevância mencionarmos também que a presença de Hume neste capítulo da *Imagem movimento* de Deleuze (2009) recebemos de um modo belíssimo através dos cursos ministrados pelo professor Doutor James Bastos Areas (membro de nossa banca de Doutorado) na pós-graduação em filosofia da Uerj, fato esta que é a inspiração para a elaboração desta nota.

podemos afirmar com Hume (1999a) que os milagres também violam as leis (princípios de associação) do nosso espírito.

Apesar de tudo isso, para Hume (1999a), a crença que nosso espírito deposita na existência dos milagres está em outro nível. Para Hume (1999a), a crença que ocorre na ocasião dos milagres não é regida pela repetição dos acontecimentos, ou seja, o hábito e sim pela mistura das paixões e a experimentação da beleza. Aqui os princípios das paixões, em Hume (2005) possuem um papel fundamental. Aqui precisamos conectar esta questão dos milagres em Hume (1999a) com seu texto *Dissertação sobre as paixões* para que possamos fazer as articulações necessárias entre religião e arte. Pensando com Hume (1999a, 2005) paixões tais como as de esperança, amor e beleza que irão reger o mecanismo de produção da crença[86] na existência dos milagres.

Desse modo, ao lembrarmos, em Hume (2005), a mistura da variação das paixões compreenderemos o quanto este conceito de extrema importância para a possibilidade de uma leitura estética dos milagres em seu pensamento. Vimos que para Hume (2001, 2005), o amor pode produzir a esperança, a esperança pode produzir a alegria e, portanto, a alegria pode produzir a beleza.

Nesse contexto, no empirismo de Hume (1999a, 2005) observaremos que espírito movido pelo amor faz suscitar a paixão de esperança ao acreditar que é possível a modificação das leis da natureza e perceber que a causalidade não está na exterioridade e sim em nós mesmos.

Em Hume (2005) a sequência da mistura das paixões governadas pela esperança irá culminar na impressão de reverberação calma. Sabemos que para Hume (2001, 2005), a beleza é uma impressão de reverberação calma e, assim, a beleza tranquiliza, acalma, harmoniza e transmite a paz para o espírito.

Dessa maneira, segundo Hume (1999a, 2005), o milagre é uma questão de fato e é movido pela crença não oriunda do hábito e sim da inclinação que o espírito tem de ter esperança e temos esperança, pois amamos. Para Hume (1999a, 2005), a realização de um milagre produz no espírito a sensação de beleza, um prazer que transmite o conforto e paz.

Neste momento, Hume (1999a) está conectando ao fenômeno do milagre os mesmos princípios que regem a arte. Segundo Hume, o milagre e a arte estão

[86] Em nosso primeiro capítulo *A autonomia da imaginação criadora,* já estudamos este conceito de crença.

direcionados à imaginação e às paixões. Em Hume (1999a), tanto o milagre quanto a arte possuem uma mistura das paixões que culminam na produção incessante da beleza no espírito. Assim, poderíamos afirmar que, de acordo com Hume, o milagre tem um quê de arte e a arte tem um quê de miraculoso. Em Hume, a arte é um milagre de Deus e o milagre é a arte de Deus. Em Hume (1999a), o milagre é Deus rompendo com todas as leis da natureza e com todos os princípios de associação. Em Hume, o milagre é Deus imaginando e criando beleza no espírito daquele que é movido pela paixão de esperança.

Nesse contexto, para fortalecermos nossa argumentação sobre esta questão em Hume (1999a), podemos trazer uma imagem que está no novo testamento da Bíblia (2004). Aqui é um momento importante para pensarmos a estética dos milagres em Hume (1999a) a partir de um milagre de Cristo. Utilizaremos a versão que aparece no evangelho de João na Bíblia (2004). Eis a imagem:

> Chegada a tarde, os seus discípulos desceram à margem do lago. Subindo a uma barca, atravessaram o lago rumo a Cafarnaum. Era já escuro, e Jesus ainda não se tinha reunido a eles. O mar, entretanto, se agitava, porque soprava um vento rijo. Tendo eles ramado uns vinte e cinco ou trinta estádios, viram Jesus que se aproximava da barca, andando sobre as águas, e ficaram atemorizados. Mas ele lhes disse: “Sou eu, não temais.” Quiseram recebê-lo na barca, mas pouco depois a barca chegou ao seu destino (BÍBLIA, 2004, p.1391, grifo do autor).

Pensando com Hume (1999a, 2005) podemos afirmar que esta imagem na Bíblia (2004) traz como metáfora a sensação de conforto, calma e paz que um milagre pode produzir no espírito. Nossos medos, receios e todas as paixões que possam trazer a sensação de que algo ruim poderá acontecer são as tempestades em nosso espírito. Assim, pensando como Hume (1999a, 2005), podemos afirmar que movidos pela paixão de esperança que está na fé de que o milagre possa acontecer, essas tempestades podem ser anuladas e serem transformadas em calmarias assim como ocorre na mistura das paixões oriundas da esperança até culminar na beleza, ou seja, a impressão de reverberação calma.

Nas *Investigações sobre o entendimento humano,* Hume afirma que:

> Nada que ocorra alguma vez no curso comum da natureza é considerado um milagre. Não é um milagre que um homem, aparentemente em boa saúde, venha a morrer repentinamente, porque esse tipo de morte, embora menos comum que qualquer outra, tem sido, ainda assim, frequentemente observada. Mas é um milagre que um homem morto retorne à vida, porque

> isso nunca foi observado em nenhuma época ou lugar (HUME, 1999a, p. 150).

Nesse contexto, outro exemplo que poderíamos utilizar para pensarmos esta questão em Hume é o episódio do milagre conhecido como a ressureição de Lázaro, presente na escritura sagrada do cristianismo em seu novo testamento, a saber, no evangelho de João.[87]

> Lázaro caiu doente em Betânia, onde estavam Maria e sua irmã Marta. Maria era quem ungira o Senhor com o óleo perfumado e lhe enxugara os pés com os seus cabelos. E Lázaro, que estava enfermo, era seu irmão. Suas irmãs mandaram, pois, dizer a Jesus: "Senhor, aquele que tu amas está enfermo" A estas palavras, disse-lhes Jesus: "Esta enfermidade não causará a morte, mas tem por finalidade a glória de Deus. Por ela será glorificado o Filho de Deus" (BÍBLIA, 2004, p.1399, grifo do autor).

Dessa maneira, segundo a Bíblia (2004), observamos que até aqui, pensando com Hume (1999a, 2005), notaremos que Marta e Maria estão sob os efeitos das paixões que, de certa maneira, estão afastados da impressão de reverberação beleza. De acordo com a Bíblia (2004), Marta, então, encontra Jesus e os dois começam a dialogar.

> Marta disse a Jesus: "Senhor, se tivesses estado aqui, meu irmão não teria morrido! Mas sei também, agora, que tudo o que pedires a Deus, Deus to concederá." Disse-lhe Jesus: "Teu irmão ressurgirá". Respondeu-lhe Marta: "Sei que há de ressurgir na ressurreição no último dia." Disse-lhe Jesus: "Eu sou a ressurreição e a vida. Aquele que crê em mim, ainda que esteja morto, viverá. E todo aquele que vive e crê em mim, jamais morrerá. Crês nisto?" Respondeu ela: "Sim, Senhor. Eu creio que tu és o Cristo, o Filho de Deus, aquele que devia vir ao mundo" (Ibidem, p.1400, grifo do autor).

Interessante mencionarmos, aqui, que, na Bíblia (2004), Marta e Maria estão tendo a própria experimentação do fato ocorrido e como veremos, seu desenrolar (milagre), e não são experiências de outros. Pensando com Hume (1999a, 2005), notaremos que, para pensarmos a questão da natureza do milagre como algo que produza a beleza em nossa mistura das paixões, teremos que experimentá-la. Dessa maneira, de acordo com a Bíblia (2004):

---

[87] Sendo mais específico, a passagem citada se encontra no capítulo 11, dos versículos 1 até 44 do evangelho de João presente na Bíblia (2004).

> (...) Jesus ficou intensamente comovido em espírito. E, sob o impulso de profunda emoção, perguntou: “Onde o pusestes?” Responderam-lhe: “Senhor, vinde ver.” Jesus pôs-se a chorar. (...) Jesus ordenou: “Tirai a pedra”. Disse-lhe Marta, irmã do morto: “Senhor já cheira mal, pois há quatro dias que ele está aí...” Respondeu-lhe Jesus: “Não te disse eu: Se creres, verás a glória de Deus?” Tiraram, pois, a pedra. Levantando Jesus os olhos ao alto disse: “Pai, rendo-te graças, porque me ouviste. Eu bem sei que sempre me ouves, mas falo assim por causa do povo que está em roda, para que creiam que tu me enviaste.” Depois destas palavras, exclamou em alta voz: “Lázaro, vem para fora!” E o morto saiu, tendo os pés e as mãos ligados com faixas, e o rosto coberto por um sudário. Ordenou então Jesus: “Desligai-o e deixai-o ir” (BÍBLIA, 2004, p.1400, grifo do autor).

Torna-se interessante pensarmos uma leitura humiana deste choro de Jesus neste episódio da Ressureição de Lázaro presente na Bíblia (2004).

Assim, o choro de Cristo, na Bíblia (2004), está na dúvida de Marta e Maria. A dúvida representando a desesperança. Segundo Hume (1999a, 2005), a desesperança pode conseguir a façanha de aniquilar afetos importantes dentro da mistura no espírito, e a suposta modificação das leis da natureza, ou seja, o milagre. Entretanto, segundo a Bíblia (2004), Jesus nos traz o ensinamento de que a paixão que deve governar a possibilidade do milagre é esperança. Assim, de acordo com a Bíblia (2004), é preciso ter a esperança que Deus Pai possa fazer o impossível aos olhos da razão instrumental. Segundo a Bíblia (2004), Jesus prova para Marta e Maria e para os judeus presentes que a crença nos milagres passa necessariamente pela paixão de esperança. É preciso ter esperança para que ocorra o impossível para a lógica racional fundamentada na causalidade e regida pelo princípio de não contradição.

Dessa maneira, pensando com Hume (1999a, 2005) o conforto obtido na Bíblia (2004) pela ressurreição do irmão que tanto Marta e Maria amavam culmina na sensação de paz e alívio. De acordo com o pensamento de Hume (1999a, 2005), o espírito, que estava movido na mistura das paixões de medo, receio, temor e desespero, têm essas paixões anuladas, enfraquecidas por outras mais intensas que são o amor, o conforto, a calma e a paz em ter o irmão querido de volta.

O filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard (1979) em sua obra intitulada *O desespero humano*, utiliza justamente esta passagem do episódio de Lázaro. Ao comentar este episódio, Kierkegaard (1979) afirma que:

> (...) *na linguagem humana a morte é o fim de tudo, e, como é costume dizer-se, enquanto há vida há esperança. Mas, para o cristão, a morte de modo algum é o fim de tudo, e nem sequer um simples episódio perdido na*

> *realidade única que é a vida eterna; e ela implica para nós infinitamente mais esperança do que a vida comporta, mesmo transbordante de saúde e de força* (KIERKEGAARD, 1979, p.191, grifo do autor).

Assim como Hume (1999a) pensa o milagre, para Kierkegaard (1979) a mistura das paixões que surgem no milagre da ressurreição de Lázaro, na Bíblia (2004), partem do desespero, mas culminam na esperança.

Importante trazermos esta passagem de Hume (1999a) quando ele afirma nas *Investigações sobre o entendimento humano* que "Nossa sagrada religião está fundada na *fé*, não na razão, e uma forma segura de pô-la em risco é submetê-la a uma prova que ela não está de modo algum preparada para enfrentar." (HUME, 1999a, p.171, grifo do autor).

Dessa maneira, segundo Hume, a fé[88] e a arte estão unidas no sentido de que ambas possuem um mecanismo de produção da beleza que não podem ser compreendidas pela razão. Quando Hume (2001) já afirmava em seu trabalho de juventude que foi o *Tratado da natureza humana* as diferenças entre pensar e sentir (Idem, 2001, p.25), ele já abre caminho para seus escritos sobre a arte e religião tendo como fundamento que são campos de estudo em que não se podem aplicar os princípios da razão e sim são campos voltados para o sentimento. Assim, para Hume (1999a), a fé, pelo viés dos milagres, possui uma espécie de artisticidade. Arte e fé caminhando de mãos dados no empirismo de Hume.

Mergulhando especificamente na religião cristã, Hume (1999a) afirma nas *Investigações sobre o entendimento humano:*

> (...) a religião cristã não apenas esteve acompanhada de milagres em suas origens, mas, mesmo nos dias de hoje, nenhuma pessoa razoável pode dar-lhe crédito sem um milagre. A mera razão é insuficiente para convencer-nos de sua veracidade. E todo aquele que a aceita movido pela *fé* está consciente de um permanente milagre em sua própria pessoa, milagre esse que subverte todos os princípios de seu entendimento e o faz acreditar no que há de mais oposto ao costume e à experiência (HUME, 1999a, p.172, grifo do autor).

Nesse contexto, pensando com Hume (1999a), podemos afirmar que a essência do cristianismo estaria conectada à produção de beleza que ocorre na mistura das paixões pelo caminho da fé e que rompe com todos os princípios de

[88] Como o leitor está acompanhando no desenrolar de nossa tese, não trabalhamos com a ideia de que há um ateísmo em Hume.

associação de ideias, a saber, semelhança, contiguidade no espaço e tempo e causalidade.

Para Hume (1999a), como os milagres no cristianismo partem da crença em Deus e são considerados questões de fato, resta-nos apenas sentir ou não no coração a sua possibilidade, para com isso venhamos a alcançar sua beleza no espírito.

Nota-se que Rubem Alves (2013) compartilha desta ideia ao afirmar que:

> Teologia é uma música que faço com palavras, um móbile de contas de vidro, uma tapeçaria de luz. Faço por razões estéticas. E é por isso que nem necessito crer.
> Teologia deveria ser sonata tocada com palavras. Todo teólogo deve ser bom músico.
> Do cristianismo, o que sobrou em mim foi a música. Basta ouvir Bach ou Haendel para que eu fique possuído, a despeito da estática produzida pelos dogmas e doutrinas das igrejas, que só ofendem a minha razão. Minha fé é estética. É um amor à beleza. A beleza é divina. Ao ouvir música de outras tradições, percebo que Deus tem muitas belezas diferentes... (ALVES, 2013, p.128).

Nesse contexto, segundo Hume (1999a), não podemos atribuir contradição nesta ideia, tampouco considerá-la vazia porque a mesma está no âmbito da fé e a fé, assim como a arte, não se pode analisar pelos parâmetros dos instrumentos da razão.

João Ricardo Moderno (2013), em sua obra *Estética da contradição,* cria o conceito de princípio do terceiro incluso para pensar as obras de arte. Segundo Moderno (2013):

> Afirmamos (...) ter sido Baumgarten o fundador do *princípio do terceiro excluso* (ou *meio excluso*); se ele não rompeu com o princípio do terceiro excluso por completo – fato que se configurará somente com Theodor Adorno –, ao menos iniciou o processo. Isso porque, ao fundar a Estética por razão da insuficiência da Lógica na interpretação da criação artística, de uma certa forma, ainda que inconscientemente, ele indica a transição para o que passamos a chamar de *princípio do terceiro incluso* – termo por mim criado para designar a ruptura com o princípio do terceiro excluso na obra de arte e suas interpretações críticas (MODERNO, 2013, p. XXI-XXII, grifo do autor).

Nesse contexto, poderíamos afirmar que o conceito de terceiro incluso criado por Moderno (2013) para pensar a arte também estaria no âmbito também da fé e principalmente na natureza dos milagres. Segundo Hume (1999a), os milagres não

podem ser analisados pelos princípios da razão. Pensando com Moderno (2013), o princípio do terceiro excluso e qualquer princípio da lógica racional não consegue dar conta do fenômeno milagre. Para Hume (1999a), o milagre é regido pela lógica do sentimento. Assim, podemos afirmar que, no empirismo estético de Hume, os princípios que regem a arte e os princípios que regem os milagres possuem a mesma natureza.

Déborah Danowski (1995)[89] em seu artigo intitulado *David Hume e a questão dos milagres* e publicado pela *Manuscrito: Revista Internacional de Filosofia,* em 1995, afirma que:

> A questão de saber em que "acreditava" o próprio Hume, porém, é uma outra questão, talvez impossível de ser resolvida definitivamente. Mas podemos nos perguntar, supondo que ele realmente acreditasse no que disse, por que motivo jamais foi além destas e de algumas outras poucas menções tão curtas e esparsas ao problema da fé e da Revelação (DANOWSKI, 1995, p.61, grifo do autor).

Neste artigo, Danowski (1995) traz uma passagem de Hume presente em *Da imortalidade da alma.* Eis a passagem deste ensaio de Hume que Danowski (1995) cita em seu artigo:

> Com que argumentos ou analogias podemos provar um estado de existência que ninguém jamais viu, e que em nada se assemelha a qualquer estado que já tenha sido visto? Quem confiará tanto em uma pretensa filosofia a ponto de admitir, apenas a partir de seu testemunho, a realidade de uma cena tão fantástica? Para isto seria necessária alguma nova espécie de lógica; e novas faculdades do espírito que nos permitissem compreender essa lógica (HUME, 1985, p, 598, apud DANOWSKI, 1995, p.61).

Dessa maneira, a passagem que Danowski (1995) trouxe de Hume é de extrema importância para nossa questão devido ao fato de nela Hume mencionar a necessidade de outra lógica para dar conta da questão dos milagres.

Em virtude dos fatos mencionados, nesse momento urge trazermos novamente Moderno (2013) para o debate[90].

---

[89] Aqui deixamos registrado a importância de Déborah Danowski para os estudos humianos no Brasil. Déborah traduziu o *Tratado da natureza humana* de David Hume para a língua portuguesa no Brasil.

[90] Cf. a espetacular edição de *Estética da contradição* de João Ricardo Moderno publicado pela editora Perspectiva em 2013.

De fato, quando Moderno (2013) traz para a história da estética o conceito de terceiro incluso é, de certa maneira, oficializar o campo de outra lógica, lógica esta que, como vimos na citação que Danowski (1995) fez de Hume, o próprio Hume já sentia a necessidade de ser criada. Moderno (2013), assim, abre terreno para pensarmos a religião e a arte, mas também uma estética da religião como estamos abordando em Hume.

Também é importante mencionarmos que esta intercessão entre estética e religião, que aparece no pensamento de Hume, de certa maneira já estava presente em um de seus antecessores, a saber, George Berkeley (1685-1753) como bem demostra Raymond Bayer (1995).

Raymond Bayer (1995) em *História da estética* ao tratar da estética inglesa no século XVII afirma que para Berkeley:

> A actividade artística é o prolongamento da actividade divina: o espírito criador é a garantia da autenticidade do real na harmonia. A Bíblia é a colaboração de Deus com o homem na arte e na verdade. O sentimento da actualidade da natureza corresponde ao sentimento de verdade na arte (BAYER, 1995, p.153).

Dessa maneira, Bayer (1995) defende que para Berkeley “As coisas belas pertencem à imaginação como coisas, mas o princípio da sua beleza é um princípio activo que não é do domínio da representação, mas do domínio do supra-sensível” (BAYER, loc. cit.).

Nesse sentido, muito interessante que, com a leitura desta obra de Bayer (1995), notamos que em Berkeley já havia, de certa maneira, o que estamos propondo com Hume que seria pensar uma estética empirista da vida. Segundo Bayer (1995), em Berkeley “(...) a beleza é a vida” (Ibidem, p.154).

Assim, segundo Raymond Bayer (1995), a concepção estética da religião estaria presente em Berkeley pelo viés do seu conceito de beleza. Como podemos notar nesta claríssima passagem de Raymond Bayer (1995) em sua *História da estética*: “A beleza, milagre com que Deus nos adverte da sua presença, é a revelação da unidade e da harmonia de que o espírito humano faz sua contemplação estética” (Ibidem, p.154).

Nesse contexto, Raymond Bayer (1995) desemboca sua investigação sobre as alianças entre estética e religião no empirismo inglês na estética inglesa contemporânea.

Dessa maneira, importante mencionarmos o fato de que Raymond Bayer (1995) dedica o último livro de sua *História da estética*, a saber, o livro V, para investigar as estéticas no século XX. O capítulo IV é dedicado à estética inglesa. O esteta que Bayer (1995) traz e se aproxima da questão levantada por Berkeley, e que também foi indiretamente levantada por Hume, sobre a intercessão entre estética e religião chama-se Thomas MacGreevy[91].

Segundo Raymond Bayer, "O esteta irlandês não parece visar outro objectivo senão procurar as condições necessariamente espirituais da satisfação estética, cujo caráter último e fundamental é impor-se sem função" (Ibidem. 429). Segundo Bayer (1995) Thomas MacGreevy mergulhou sobre a obra do artista plástico irlandês Jack Butler Yeats (1871-1957).

5.2 **A bela morte**

O tema da bela morte em Hume aparece diretamente em sua autobiografia conhecida como *Minha própria vida*, escrita em 18 de abril de 1776, ou seja, quatro meses antes de sua morte[92]. Outro texto de suma importância para pensarmos esta questão é a *Carta de Adam Smith, LL.D. a William Strahan, ESQ.* Em ambos os textos, há toda uma concepção de calma[93] e paz por parte de Hume ao saber pelo seu médico que está se aproximando o momento da morte. Tendo em vista a concepção humiana de beleza como uma impressão de reverberação ou paixão calma que tem como função apaziguar[94], aniquilar ou amenizar paixões violentas que causam tensões, desesperos, medo...no espírito e esta sensação de beleza é relatada por Hume ao tratar da sua morte que se aproxima.

Vale frisar que em outros textos de Hume, esta questão irá aparecer de um modo diluído. Textos estes que estão organizados pela temática da filosofia da

[91] Pouco conhecido pelos leitores no Brasil, Thomas MacGreevy (1893-1967).

[92] David Hume morre em 25 de agosto de 1776 em Edimburgo, Escócia.

[93] Observaremos que a concepção que Hume tem de morte é muito próxima de um homem religioso, entretanto, aqui o nosso foco não é investigar se Hume era ou não religioso e sim pensarmos a possibilidade sua concepção de bela morte para que corrobore com a nossa ideia central que é a de articular problemas da religião com a estética.

[94] Remetemos o leitor para o quarto capítulo de nossa tese, a saber, *A beleza da mistura das paixões.* Neste capítulo trabalhamos com mais detalhes a questão da mistura das paixões em Hume.

religião, a saber, os ensaios *Da imortalidade da alma* e *Do suicídio*, a seção V da parte IV do Livro I do *Tratado da natureza humana*, intitulada *Da imaterialidade da alma.*

Em *Minha própria vida,* Hume (2004e) inicia afirmando que:

> É difícil para um homem falar longamente de si mesmo sem vaidade; portanto, serei breve. Pode ser considerado um exemplo de vaidade o simples fato de eu pretender escrever a história da minha vida; mas esta Narrativa conterá pouco mais do que a História dos meus Textos; já que, de fato, quase toda a minha vida foi gasta em pesquisas e ocupações literárias (HUME, 2004e, p.71).

Como o próprio Hume (2004e) afirma em sua autobiografia, ele dedicou sua vida aos estudos, principalmente às investigações filosóficas. Aqui, torna-se importante mencionar que esta entrega que Hume (2004e) menciona está conectada com uma questão levantada por Epicuro e toda sua escola[95]. Assim como iremos abordar mais a frente, Hume (2004e) de uma forma direta ou indireta pensa junto com a filosofia epicurista, chegando a elaborar um ensaio inteiro sobre tal pensamento, a saber, o ensaio *O epicurista*, publicado nos *Ensaios morais, políticos e literários.*

Com efeito, há uma passagem na *Carta sobre a felicidade*, também conhecida como *Carta a Meneceu* de Epicuro (2002) que esclarece bem o modo como Hume (2004e) inicia sua autobiografia *Minha própria vida.* Vejamos a passagem a seguir:

> Que ninguém hesite em se dedicar à filosofia enquanto jovem, nem se canse de fazê-lo depois de velho, porque ninguém jamais é demasiado jovem ou demasiado velho para alcançar a saúde do espírito. Quem afirma que a hora de dedicar-se à filosofia ainda não chegou, ou que ela já passou, é como se dissesse que ainda não chegou ou que já passou a hora de ser feliz (EPICURO, 2002, p.21).

Desse modo, fazendo uma leitura humiana de Epicuro (2002), notaremos que esta questão que Epicuro (2002) coloca irá atingir diretamente na variação da mistura das paixões e irá contribuir para o espírito experimentar paixões que possam desencadear o prazer. Foi exatamente o que Hume fez. Nesse sentido, Hume

[95] No ensaio *O epicurista*, David Hume (Cf. HUME, 2008e, p.109n) também cita Lucrécio com uma célebre passagem da obra deste autor intitulada *Da natureza das coisas.* Nesta obra, Lucrécio expõe a filosofia epicurista. Assim, demonstra-se que Hume tinha conhecimento da filosofia epicurista.

(2004e) ao se dedicar na juventude à filosofia e continuar sua empreitada até a velhice o fez ter o espírito inclinado à experimentação das paixões que estão dentro da mistura da impressão de reverberação beleza.

Nesse contexto, podemos afirmar que ao David Hume (2004e) aderir a uma vida dedicada aos estudos e à investigação filosófica conduziu seu espírito, num linguajar epicurista, em busca do caminho da felicidade. Assim, o caminho traçado por Hume (2004e), tendo como base suas leituras e interesse pela filosofia epicurista, faz com quem possamos compreender o modo com que Hume (2004e) escreve sobre seus últimos momentos de vida sentindo-se em paz. Paz esta que está, também, diretamente ligada à concepção epicurista da filosofia como medicina da alma.

Dessa forma, Epicuro (2002) ainda afirma em sua *Carta sobre a felicidade* que:

> Desse modo, a filosofia é útil tanto ao jovem quanto ao velho: para quem está envelhecendo sentir-se rejuvenescer através da grata recordação das coisas que já se foram, e para o jovem poder envelhecer sem sentir medo das coisas que estão por vir; é necessário, portanto, cuidar das coisas que trazem a felicidade, já que, estando esta presente, tudo temos, e, sem ela, tudo fazemos para alcançá-la (EPICURO, 2002, p.21-23).

Nesse sentido, podemos afirmar que esse cuidado que Epicuro (2002) coloca na passagem acima, em termos humianos irá se aproximar da questão de termos uma vida pautada na busca pela beleza. De fato, notaremos que em Hume (2004e) todo esse preparo intelectual que o mesmo escolheu e seguiu facilitou o desencadeamento da invenção da beleza em seu espírito conduzindo-o a ter um olhar para a morte sem o desespero e outras paixões desagradáveis.

Interessante trazermos o próprio Hume (2004e) quando o mesmo afirmou em sua autobiografia, “(...) eu sentia uma aversão insuperável a tudo que não se relacionasse com as pesquisas filosóficas (...)” (HUME, 2004e, p.73).

Nesse contexto, Hume (2004e) relata que sua viagem para a França foi de extrema importância para que, digamos, ativasse em seu espírito a mistura das paixões que pudessem proporcioná-lo todo um aspecto propício para o seu ato de escrever, e de fato, ali surge o *Tratado da natureza humana* (Ibidem, p.73-74).

É famosíssima, entre os estudiosos do pensamento de Hume, a passagem em ele relata o que aconteceu com seu *Tratado da natureza humana.* Segundo ele

“Jamais uma tentativa literária foi mais infeliz do que o meu *Tratado da natureza humana*. Ele *nasceu morto da gráfica* (...)” (HUME, 2004e, p.74, grifo do autor). A importância de trazermos esta passagem bem conhecida de Hume por parte dos interessados em sua filosofia é pelo fato de que, neste momento, Hume poderia ter tido em seu espírito a ativação das misturas das paixões que irão desencadear desprazeres, e destas cada vez mais aversões ao ponto de culminar em desistir até mesmo da filosofia. Entretanto, como ele bem afirma “Mas, sendo naturalmente dotado de um temperamento alegre e otimista, recuperei depressa meu ânimo, e dei sequência com grande ardor aos meus estudos (...)” (HUME, loc. cit.). Dessa maneira, como podemos perceber, o amor de Hume (2004e) pela filosofia foi mais forte ao ponto de redirecionar a mistura das variações das paixões para as paixões agradáveis que culminará na beleza, beleza esta que não podemos esquecer que é uma impressão de reverberação.

Com isso, paralelamente às republicações do *Tratado da natureza humana*, Hume (2004e) nos relata que vai aderindo à forma de ensaio, e publica diversos ensaios sobre política, arte, religião, economia...

Segundo Hume (2004e) ele vai conquistando seu espaço como escritor e como ele bem afirma:

> Esses sinais de uma reputação ascendente me deram estímulo, e eu me mostrava sempre mais disposto a ver o lado favorável que o desfavorável das coisas; uma disposição de espírito que é mais valiosa do que nascer com uma renda de dez mil libras por ano (HUME, 2004e, p.76).

Com isso, o ato de Hume se sentir cada vez melhor em termos de saúde mental, nos remete à ideia de que seu espírito vai se conectando com a impressão de reverberação que é a beleza. Desse modo, escrever e filosofar eram o que movida e trazia beleza à sua vida. Assim, podemos afirmar que o seu amor pela filosofia o faz, de certa maneira, um esteta da vida.

De extrema importância mencionarmos que chega um dado momento em que a saúde de Hume começa a ficar prejudicada Como ele mesmo afirma na autobiografia:

> Na primavera de 1775, tive um problema no intestino, ao qual inicialmente não dei atenção, mas que mais tarde vim a saber ser mortal e incurável. Agora espero uma rápida solução. Esse problema me tem causado muito pouca dor (...) não senti em momento algum um abatimento do espírito; de maneira que, se eu pudesse escolher um período da minha vida que eu

> pudesse viver novamente, ficaria tentado a escolher este último (HUME, 2004e, p.81).

Nesse contexto, um Hume (2004e) com o corpo de um idoso que está a caminho da degradação devido à doença, mas o espírito em paz, digamos, sob o efeito de experimentações de fragrâncias de beleza.

Quatro meses após essa autobiografia de Hume, o filósofo Adam Smith[96] começa a se corresponder com William Strahan[97] através de sucessivas cartas. Essas correspondências possuem uma importância filosófica para nossa questão devido serem os relatos que fortalecem a ideia de bela morte em Hume, ou seja, o modo como Hume conduziu seu processo de morte com extrema harmonia. Harmonia esta que produzia a sensação de beleza em seu espírito. Dessa maneira contribui para nosso objetivo central que é pensarmos uma concepção estética da morte no pensamento de Hume.

Nesse contexto, trazemos para o debate a carta[98] de 9 de novembro de 1776 que Adam Smith (2004) escreveu para William Strahan. Nesta carta de Adam Smith (2004) estará a informação de uma carta que Hume escreveu para o próprio Smith (carta de 23 de agosto de 1776) e outra carta que Adam Smith recebeu do Dr. Black (carta de 26 de agosto de 1776 e que relata a morte de Hume).

Importante mencionarmos as próprias palavras de Adam Smith (2004) nesta carta com a seguinte passagem:

> Sua serenidade era tão grande, e suas conversas e entretenimentos eram tão semelhantes aos de antes, que, apesar de todos os sintomas ruins, muitas pessoas não conseguiam acreditar que ele estava morrendo (SMITH, 2004, p.84).

De fato, esta passagem acima da carta de Adam Smith (2004) fortalece cada vez mais a articulação entre estética e morte no pensamento humiano devido ao fato de destacar a questão da serenidade, afeto este que estará dentro da variação da

---

[96] Adam Smith (1723-1790).

[97] William Strahan (1715-1785).

[98] Aqui é de extrema relevância elogiarmos a tradução que Luciano Trigo fez desta carta que se encontra nos *Ensaios Morais, políticos e literários* de David Hume e foi editado pela Topbooks em 2004.

mistura da beleza no espírito, pois de acordo com o próprio Hume (2001, 2005) nos irá trazer o prazer.

Assim, Adam Smith (2004) nos relata nesta carta que Hume:

> (...) estava lendo, alguns dias antes, o *Diálogo dos Mortos,* de Luciano, entre todas as desculpas apresentadas a Caronte para se adiar a entrada em seu barco, não encontrara nenhuma que lhe servisse; ele não tinha uma casa pra terminar, nem uma filha para sustentar, nem inimigos dos quais desejasse se vingar (SMITH, 2004, p.85-86, grifo do autor).

Nesse sentido, como vimos acima, Adam Smith (2004) traz em sua carta informações riquíssimas sobre um aspecto de humor em Hume perante a situação em que ele se encontrava. Vale frisar que, novamente, aparece implicitamente mais uma paixão que estará dentro da mistura da beleza e que cada vez que for mais estimulado, mais irá proporcionar no espírito os fragmentos de beleza e consequentemente a paz necessária para este típico momento difícil que é a morte. A paixão é a de alegria[99]. Importante dizermos que assim temos, em Hume (2004e), uma concepção estética da morte que traz a mistura das paixões do humor / alegria à beleza no espírito.

Nesse contexto, a passagem que iremos citar abaixo é famosíssima para os estudiosos em Hume, mas vale mencioná-la aqui, pois, fortalece esta questão que colocamos acima sobre essa concepção estética que Hume tem da morte pelo viés do humor / alegria dentro da mistura das paixões lideradas pela beleza. Eis a passagem narrada por Adam Smith (2004) sobre a proposta que Hume gostaria de fazer ao barqueiro Caronte:

> "Depois de refletir um pouco", disse, pensei que deveria lhe dizer: Bom Caronte, eu estou corrigindo minhas obras para uma nova edição. Conceda-me um pouco de tempo, para que eu possa ver como o Público reage às alterações". Mas Caronte responderia: "Quando você tiver visto os efeitos dessas alterações, irá querer fazer outras. Essas desculpas não terão fim; então amigo honesto, por favor entre no barco." Mas eu ainda argumentaria: "Tenha um pouco de paciência, bom Caronte, eu estou me empenhando para abrir os olhos do público. Se eu viver alguns anos mais, poderei ter a satisfação de ver o declínio de alguns sistemas de superstições que hoje vigoram." Mas Caronte perderia então a paciência e a cordialidade. "Seu pândego enganador, isso não acontecerá em muitas centenas de anos. Você acha que eu posso lhe conceder um prazo tão longo? Entre no barco

[99] Aqui fazemos questão de deixar claro para o leitor que não temos o objetivo de estudar a questão do humor / alegria em Hume e sim pensarmos a alegria como uma paixão que está dentro da mistura da paixão (impressão de reverberação) de beleza. Assim, utilizamos o humor /alegria em Hume apenas como um complemento para a ideia de uma estética da bela morte.

> agora mesmo, seu pândego enganador e preguiçoso" (SMITH, 2004, p.86, grifo do autor).

Através das cartas e de sua autobiografia, podemos mapear a concepção de Hume acerca da morte pelo viés da sensação de beleza. O seu estado, como o próprio Hume (2004e) e Adam Smith (2004) relatam, ao saber de sua doença incurável e de saber que se aproximava da morte era de extrema serenidade e bom humor. A vida entregue aos estudos e às investigações filosóficas, o trazia um estado de prazer, o que Epicuro (2002) chamava de caminho para a felicidade, e se não lhe servia para Hume tratar das dores do corpo, lhe servia para apaziguar, acalmar seu espírito tal como o papel da medicina da alma. Apaziguar, acalmar, funções estas que o próprio Hume defendia em seus textos estéticos que seria as funções da beleza tendo em vista que ela era uma impressão de reverberação ou paixão calma que seria o ponto culminante dentro da mistura das paixões agradáveis.

Como já havíamos mencionado, é clara a presença de Epicuro no campo de interesse filosófico de Hume e até mesmo em algumas concepções como modo de viver.

Nesse contexto, torna-se de suma importância citarmos um conceito epicurista que é o de ataraxia. Jean-François Duvernoy (1993), estudioso da filosofia epicurista, em sua obra *O epicurismo e sua tradição antiga*, interpreta o conceito epicurista de ataraxia como:

> Virtude própria ou estado do sábio. Consiste na ausência de temor, e é obtida pelo conhecimento dos princípios gerais da canônica e da física. Nesse sentido, o epicurismo é um intelectualismo. A ataraxia do sábio restringe seus afetos à percepção: à dos objetos agradáveis de serem percebidos (percepção que se aceita se não for seguida nem acompanhada de dor), à dos objetos reais desagradáveis a que não se pode fugir (em grego *fughein*), mas que, de qualquer forma, se pode dominar – relativamente – pela compreensão (DUVERNOV, 1993, p.18-19, grifo do autor).

Exatamente como Hume (2004e) agiu no momento que pensa a morte, que descobre a doença incurável e nos momentos em que sabia que estava se aproximando da morte. Exatamente como Hume (2001, 2005) considera em sua estética qual seria a função da beleza.

Exatamente como Hume estava se sentindo, segundo o que a carta de Adam Smith (2004) narra, através dessa paz e sensação de beleza na alma que se enquadra numa estética empirista da vida.

Nesse contexto, em se tratando desse olhar humiano artístico para a vida em busca de alcançarmos a ataraxia estética e termos a sensação de beleza na alma no momento da morte, podemos trazer para o debate, o conceito de *amor fati* em Nietzsche.

Para isso, iremos trazer o parágrafo 276, intitulado *Para o ano novo* da obra *Gaia ciência* de Nietzsche (2017):

> Vivo ainda, ainda penso: é necessário ainda que eu viva, porque é necessário ainda que eu pense, *Sum ergo cogito: cogito, ergo sum.* É o dia em que cada um se permite exprimir seu desejo e seu pensamento mais caro: e eu também vou dizer o que hoje desejo de mim mesmo e qual é o pensamento que, este ano, tomei a peito por primeiro – qual é o pensamento que deverá ser doravante para mim a razão, a garantia e a doçura de viver! Quero aprender cada vez mais a considerar como belo o que há de necessário nas coisas: - assim serei daqueles que tornam belas as coisas. *Amor fati*: que esse seja doravante meu amor. Não quero mover guerra à feiura. Não quero acusar, não quero acusar nem mesmo os acusadores. *Desviar meu olhar*, que seja essa minha única negação! E, numa palavra, para ver grande: só quero ser um dia afirmador! (NIETZSCHE, 2017, p.168, grifo do autor).

Nesse sentido, o parágrafo que citamos acima de Nietzsche (2017) é ao mesmo tempo poético e bastante claro. Pensando com Nietzsche (2017), podemos dizer que Hume perante a morte teve justamente esse amor e afirmou a sua vida de modo que o fez olhar para a mesma com um olhar estético ao ponto de encontrar uma sensação de beleza no momento evitado por todos nós que é a morte.

Desse modo, Gilles Deleuze (1976), em sua obra *Nietzsche e a filosofia*, afirma que:

> A afirmação é o produto de um pensamento que supõe uma vida ativa como sua condição e o que olhe é concomitante. Segundo Nietzsche ainda não se compreendeu o que significa a vida de um artista: a atividade dessa vida que serve de estimulante para a afirmação contida na própria obra-de-arte, a vontade de poder do artista enquanto tal (DELEUZE, 1976, p.84).

Assim, observaremos que Hume nos traz, implicitamente, uma mensagem de que uma vida tendo como foco a experimentação da beleza, irá contribuir para esta afirmação que tanto Nietzsche (2017) e Deleuze (1976) defendem. Assim, a bela

morte em Hume é uma morte em que a sensação de beleza, e todos as paixões que pertencem a sua mistura, é dominante no espírito. E em Hume, a arte é de extrema importância para este processo. Hume (2004e) estetiza a morte.

Nesse contexto, podemos afirmar que a leitura estética do empirismo de Hume e desvendando sua concepção de bela morte deixa bem claro a sua frase que aparece nas *Investigações sobre o entendimento humano,* a saber, “Sê um filósofo; mas, em meio a toda tua filosofia, não deixes de ser um homem.” (HUME, 1999a, p.13). E o que é ser homem na estética de Hume? Ser homem no empirismo estético de Hume é experimentar um mundo com fragmentos de beleza e não parar de inventar novas belezas. Para isso, em Hume, a arte entra como um ponto primordial. Assim, como Adam Smith (2004) nos mostrou em sua carta o relato de Dr. Black (SMITH, 2004, p.89).

A preocupação com a concepção de bela morte foi investigação de Jean-Pierre Vernant (1978) em seu artigo intitulado *A bela morte e o corpo ultrajado*. Vernant (1978) volta aos gregos antigos, mais especificamente a *Ilíada* de Homero.

Vernant (1978) começa o artigo mencionando a clássica luta, presente na *Ilíada*, travada entre os guerreiros Aquiles e Heitor. Dessa maneira, Vernant (1978) traz a ideia de bela morte quando afirma:

> Para aqueles que a *Ilíada* chama *anéres* (*ándres*), os homens na plenitude de sua natureza viril, ao mesmo tempo machos e corajosos, existe um modo de morrer em combate, na flor da idade, que confere ao guerreiro defunto, como o faria uma iniciação, aquele conjunto de qualidades, prestígios, valores, pelos quais, durante toda a sua vida, a nata dos *áristoi,* dos melhores, entra em competição. Esta “bela morte”, *Kalòs thánatos*, para lhe dar o nome com que a designam as orações fúnebres atenienses, faz aparecer, à maneira de um revelador, na pessoa do guerreiro caído na batalha, a eminente qualidade de *anèr agathós,* homem valoroso, homem devotado. Para quem pagou com sua vida a recusa da desonra no combate, da vergonhosa covardia, ela assegura um renome indefectível. A bela morte também é a morte gloriosa, *eukleès thanatós* (VERNANT, 1978, p.31-32, grifo do autor).

Vernant (1978) ainda menciona que:

> O feito heroico enraiza-se na vontade de escapar ao envelhecimento e à morte, por “inevitáveis” que sejam, de a ambos ultrapassar. Ultrapassa-se a morte acolhendo-a em vez de a sofrer, tornando-a a aposta constante de uma vida que toma, assim, valor exemplar e que os homens celebrarão como um modelo de “glória imorredoura” (Ibidem, p. 40-41, grifo do autor).

Nesse contexto, pensando com Vernant (1978) podemos afirmar que a glória de Hume está em recusar a desonra de se entregar às dores do corpo no combate da vida. Hume embelezou a morte e afirmou a vida, no sentido nietzschiano, compreendeu[100] e amou seu destino alcançando, assim, a ataraxia epicurista por um viés estético e sempre experimentando a beleza em seu espírito. De fato, Hume pensou uma estética empirista da vida.

Com efeito, torna-se interessante mencionarmos um diálogo de Platão (1983b)[101] sobre a imortalidade da alma, intitulado *Fédon.*

Dentre as diversas questões que aparecem neste riquíssimo diálogo de Platão (1983b), há toda uma concepção socrática de não temer a morte. Dessa maneira, nota-se em Platão (1983b) a tranquilidade, a serenidade com que Sócrates encara seus últimos momentos é muito próxima a de Hume, apesar de ambos possuírem esta serenidade por caminhos diferentes[102].

Em virtude dos fatos mencionados, finalizamos esta questão da bela morte em Hume com uma passagem[103] que está presente no final do seu ensaio *O epicurista.* Nesta passagem, que é de extrema importância para a nossa questão, Hume (2008e) uma demonstra uma sensibilidade artística acerca do fenômeno da morte. Eis a passagem:

> *Posso saber quanto tempo ainda durará minha vida?* Mas isso também perturba teu terno peito? E a imagem de nossa frágil mortalidade está sempre presente a lançar névoa sobre tuas horas mais alegres e a envenenar até mesmo os gozos que o amor inspira? Considera, ao contrário, que, se a vida é frágil e a juventude passageira, devemos empregar bem o momento presente e nada desperdiçar de tão efêmera existência. Num momento tudo *isso* deixará de ser. Seremos como se jamais tivéssemos sido. Não restará lembrança nossa sobre a terra, nem as fabulosas sombras estígias hão de nos dar abrigo. Nossas ansiedades estéreis, nossos projetos vãos, nossas especulações incertas serão tragadas e perdidas. Nossas dúvidas presentes sobre a causa original de todas as coisas, ai de nós! Jamais serão respondidas. Só de uma coisa podemos estar certos: se há uma mente governante que preside, deve agradar-lhe ver que realizamos os fins de nossa existência e gozamos o

[100] O filósofo existencialista Karl Jaspers (2011) dedica um capítulo de seu livro *Introdução ao pensamento filosófico* ao problema da compreensão da morte na história da filosofia. Cf. JASPERS, 2011.

[101] Hume também se interessava pela filosofia platônica ao ponto de dedicar-lhe um ensaio, *O platônico* (Cf. HUME, 2004a).

[102] A teoria platônica da morte está diretamente conectada ao conceito de reminiscência (Cf. PLATÃO, 1983b). Conceito este rejeitado por Hume.

[103] Consideremos esta passagem a mais poética de todo *corpus humiano.*

> prazer unicamente para o qual fomos criados. Que essa reflexão apazigue teus pensamentos ansiosos, mas não torne tuas alegrias tão sérias apegando-te sempre a ela. Basta ter tido um dia contato com essa filosofia para dar rédeas ao amor e ao júbilo e remover todos os escrúpulos de uma superstição vã (...) (HUME, 2008e, p.113, grifo do autor).

5.3 **A beleza de Deus**

Para que possamos pensar a questão da beleza de Deus no pensamento de Hume, iremos iniciar trazendo sua importante obra intitulada *Os diálogos sobre a religião natural.*

Nesse sentido, em *Os diálogos sobre a religião natural*, Hume utiliza uma estratégia não muito comum em seu *corpus,* a saber, a forma de diálogo. Nesse contexto, importante mencionar que teremos Deus como tema central deste diálogo. Dessa maneira, nesta obra de Hume (2016) iremos nos fixar no que há de contribuição para pensar uma estética de Deus nos discursos de Demeas, Cleantes e Filão.

Chamamos a atenção do leitor para o fato de que o estudo em torno de *Os diálogos sobre a religião natural,* de Hume (2016), foi feito por grandes intérpretes[104] do seu pensamento. Podemos citar Norman Kemp Smith em *The philosophy of David Hume: A critical study of its origins and central doctrines* (1941), James Noxon em *Hume's agnosticism* (1964), Passmore em *Hume's intentions* (1980), Nicholas Capaldi em *Hume's philosophy of religion: god without ethics* (1976), Peter Dendle em *Hume's dialogues and paradise lost* (1999), entre outros.

Nossa intenção é ir pelo caminho da estética. Nossa intenção, em Hume, é investigar a importância desta obra para pensarmos a beleza na natureza de Deus, mais especificamente Deus como uma espécie de artista.

É notório que os personagens em *Os diálogos sobre a religião natural* discutem sobre a existência de Deus. Mas a questão, para nós, em termos de uma estética humiana de Deus, passa a ser o fato de que se Ele existe ou se é apenas uma ficção do nosso espírito, esse Deus é extremamente envolvido com o belo.

---

[104] Importante mencionarmos que a temática sobre a religião em Hume é explorada, também, na *Hume Society*, sociedade onde estão reunidos os maiores pesquisadores da filosofia de David Hume. A *Hume Society* possui uma revista cujo nome é *Hume studies*, através do qual temos acesso às publicações desta sociedade. O acesso a *Hume Society* e às publicações da *Hume studies* estão no site http://www.humesociety.org

Assim, é possível pensar, com Hume (2016), uma estética da natureza a partir de um Deus-artista. As belezas e os encantamentos da criação sob o efeito dos devaneios poéticos de Deus.

Duas passagens em *Os diálogos sobre a religião natural,* de Hume (2016), são importantes para nossa problemática. Eis a primeira passagem:

> "Se vemos uma casa, Cleantes, concluímos com a maior certeza que ela teve um arquiteto ou construtor – porque esta é precisamente aquela espécie de efeito do qual tivemos experiência de proceder daquela espécie de causa. Mas certamente não afirmarás que o universo sustenta tamanha semelhança com uma casa que possamos com a mesma certeza inferir uma causa similar, ou que a analogia é aqui inteira e perfeita. A dessemelhança é tão arrebatadora que o mais extremo que podes pretender aqui é um palpite, uma conjectura, uma presunção concernente a uma causa similar – e como essa pretensão será recebida no mundo, deixo para ti considerar" (HUME, 2016, p.36, grifo do autor).

Em se tratando da segunda passagem em *Os diálogos sobre a religião natural,* de Hume (2016), temos:

> Que os trabalhos da natureza sustentam uma grande analogia com as produções da arte, é evidente; e de acordo com todas as regras do bom raciocinar, devemos inferir, se discutimos mesmo a respeito deles, que suas causas têm uma analogia proporcional (Ibidem, p.132-133).

Segundo Olivier Brunet (1965) em sua *Philosophie et Esthétique chez David Hume,* publicada em 1965, há um outro caminho para pensarmos *Os diálogos sobre a religião natural*, assim como as obras nas quais Hume pensa a religião. Desse modo, Olivier Brunet (1965) nos traz o caminho de pensar este texto de Hume pela via da estética.

Desse modo, Olivier Brunet (1965) nesta obra traz no terceiro capítulo uma seção inteira dedicada às articulações entre religião e estética no pensamento de David Hume. A seção à qual estamos referindo se chama *Le théisme et L'Esthétique.*

Nesse sentido, a obra de Brunet (1965) apresenta importantes contribuições para o desenvolvimento de nossa questão que é investigar a importância desta obra para pensarmos a beleza na natureza de Deus, mais especificamente Deus como uma espécie de artista.

Segundo Brunet (1965) “A invocação da ordem e beleza do universo como prova da existência de Deus, de seu poder e inteligência, era um tema muito comum entre os contemporâneos e predecessores de Hume”[105] (BRUNET, 1965, p.190, tradução nossa).

Com efeito, em se tratando do tema da invocação da ordem e da beleza do Universo levantado por Brunet (1965) em *Os diálogos sobre a religião natural* por Hume, torna-se de suma importância citarmos Umberto Eco (1989) em *Arte e beleza na estética medieval*, mais especificamente no capítulo *O belo como transcendental,* onde ele dedica um subcapítulo sobre a estética do Universo. O nome do subcapítulo é *A visão estética do Universo.*

Nesse contexto, Umberto Eco (1989) nos mostra a importância de se estudar a estética medieval quando afirma que:

> Os medievais falam continuamente da beleza de todos os seres. Se a história dessa época é cheia de sombras e contradições, a imagem do universo que transparece pelos escritos de seus teóricos é cheia de luz e otimismo (ECO, 1989, p.31).

De fato, notaremos que as colocações de Umberto Eco (1989) serão de extrema relevância para que possamos compreender a ideia de um Deus empirista que criará suas ficções em forma de beleza.

Nesse contexto, Umberto Eco[106] (1989) traz dois livros da bíblia para começar a pensar esta visão estética dos medievais como bem notamos nesta passagem onde ele afirma que:

> Ensina *Gênesis* que, ao fim do sexto dia, Deus viu que tudo aquilo que fizera era bom (1, 31), e através do livro da *Sapiência,* comentado por Agostinho, eles aprendiam que o mundo foi criado por Deus segundo *numerus, pondus* e *mensura* – categorias cosmológicas que são, como também veremos em seguida, categorias estéticas, além de manifestações do *Bonum* metafísico (ECO, loc. cit., grifo do autor).

[105] O texto em língua estrangeira é: “L’invocation de l’ordre et de la beauté de l’univers comme preuve de l’existence de Dieu, de sa puissance et de son intelligence était un thème très courant chez les contemporains et les prédécesseurs de Hume.”

[106] Também chamamos a atenção para *Arte e beleza na estética medieval* de Umberto Eco (1989) em seu capítulo *Depois da escolástica*, mais especificamente a seção intitulada *A estética como norma de vida.* Entretanto não iremos abordá-lo para que não possamos fugir ao tema proposto, nesse momento de nossa tese, que é pensar num Deus empirista criador de ficções de beleza.

De fato, importante mencionarmos que se extrairmos essa bondade divina cristã, que Eco (1989) menciona, para os homens, iremos notar que em Hume (2001, 2005) ela estará contida na mistura em que a beleza irá dominar os afetos.

Um fato importante que contribuiu para reforçar a visão estética do Universo na filosofia medieval, para Umberto Eco (1989), é a presença marcante da filosofia da antiguidade grega como ele bem nos mostra ao afirmar que “A beleza do mundo como reflexo e imagem da beleza ideal era um conceito de origem platônica” (ECO, 1989, p.31).

Nesse contexto, outro autor que Umberto Eco (1989) traz para o debate acerca do problema de uma visão estética do universo na filosofia medieval é Scotus Erígena.

> Scotus Erígena elaborará uma concepção do cosmo como revelação de Deus e de sua beleza inefável através das belezas ideias e corporais, estendendo-se sobre o encanto de toda criação, das coisas semelhantes e das dessemelhantes, da harmonia dos gêneros e das formas, das ordens diferentes de causas substanciais e acidentais concluídas em maravilhosa unidade (...) (Ibidem, p.32).

Aqui, podemos trazer a ideia humiana de questões de fato e articularmos com o Deus criador de beleza tal como Eco (1989) desenvolve com os autores da idade média por ele estudados. Pensando com Eco (1989) e trazendo Hume para o contexto, podemos afirmar que a leitura estética de Deus pelo viés do empirismo humiano o colocará próximo à ideia que Eco (1989) mostrou na passagem acima ao trazer a questão da beleza inefável desse Deus para Erígena. Assim o conceito de questões de fato de Hume (1999a) é a chave para pensarmos que esta beleza que Deus cria não é para entendermos e sim para sentirmos e daí então nos inspirarmos e criarmos as nossas próprias belezas e as devolvermos para o mundo.

Vale frisar que Umberto Eco (1989) defende que:

> Para definir em termos mais filosóficos esta visão estética do cosmo haviam sido elaboradas numerosas categorias, todas provenientes da tríade sapiencial: do *numerus, pondus et mensura* derivaram o *modus*, a *forma* e o *ordo*, a *substantia*, a *species* e a *virtus*, o *quod constat, quod congruit* e *quod discernit,* e assim por diante. Todavia, tratava-se sempre de expressões não coordenadas e sempre empregadas para definir ou a bondade ou a beleza das coisas (...) (Ibidem, p.33, grifo do autor).

Já Graça Aranha [1921] em sua obra intitulada *A esthetica* [sic] *da vida,* publicada em 1921, também dedica um capítulo para pensar a beleza do Universo. O capítulo chama-se *A esthetica* [sic] *do Universo*[107]*.*

Nesse contexto, Graça Aranha [1921], neste capítulo, elevará a estética ao grau de disciplina maior no campo do saber, pois somente ela terá a capacidade de apreender a essência do Universo, retirando, dessa maneira, essa função da lógica racional.

Com efeito, assim como Baumgarten (1993) e Hume, o primeiro sendo oriundo da filosofia lógica, admitiram a necessidade de que era preciso uma nova ciência para investigar os objetos sensíveis e no caso Hume (1999a), principalmente, quando vai fazer uma abordagem da fé pelo viés da beleza, mais especificamente dos milagres, Graça Aranha [1921] vai pelo mesmo caminho ao abordar a beleza do Universo.

Dessa maneira, outro fato importante para Graça Aranha [1921] é o tema do conceito de éter.

> Sobre a natureza do ether [sic] o mysterio [sic] é total. Já se o imaginou como « solido [sic] elastico [sic]», que enche todo o espaço. Para distinguil-o da materia [sic], já se declarou ser elle [sic] o imponderável [sic], o corpo sem densidade, livre das leis da gravitação; já se o phantasiou [sic] em estado de repouso absoluto. Nada, porém, o explica, e nem por elle [sic] se explica a essencia [sic] do Universo. Ao nosso entendimento repugna admittir [sic] um phenomeno [sic] do universo privado do movimento. Se o ether [sic] é o elemento creador [sic], se vibra, o movimento existe, e o próprio movimento, effeito [sic] e causa da vibração, indica que o ether [sic] imponderavel [sic] se confunde com a energia. Todavia, essa imponderabilidade não é absoluta, mas relativa ao nosso poder scientifico [sic]. Por menos denso que elle [sic] seja, tem uma densidade imaginaria (ARANHA, [1921], p.73, grifo do autor).

Graça Aranha [1921] defende a ideia de que “(...) imaginar é crear [sic] imagens” (Ibidem, p.77). Dessa maneira, para Graça Aranha [1921] tudo se passa, assim como em Hume, tendo a imaginação como protagonista.

Nesse contexto, perante tantos enigmas acerca do Universo, Segundo Graça Aranha [1921], “A intelligencia [sic] se desespera neste Universo, que ella [sic] não explica, e que é a sua perpetua alucinação [sic]” (Ibidem, p.76). Graça Aranha [1921] coloca não só a arte como conectada a uma concepção estética e sim, também, a

[107] Aqui gostaríamos de deixar nossa gratidão ao nosso orientador João Ricardo Moderno por ter nos apresentado esta obra importantíssima para nossa tese que é a obra *A esthetica* [sic] *da vida* de Graça Aranha em suas aulas sobre filosofia brasileira no departamento de filosofia da Uerj.

religião, a filosofia e o amor (Ibidem, p.81). Assim como Hume, Graça Aranha [1921] exalta o sentimento. Segundo ele, “O ideal é sentir e não comprehender [sic], porque comprehender [sic] é uma dualidade que nos separa do Universo” (ARANHA, [1921] p.80).

O termo que Graça Aranha [1921] traz o conceito de *espetáculo* para pensar este olhar artístico em relação ao Universo como podemos notar quando ele afirma que: “E o Universo se projecta [sic] no nosso espirito, como uma imagem, um espectaculo [sic]. Assim, toda a idéa [sic] que se tenha do Universo, seja scientifica [sic], mathematica [sic] ou biologica [sic], seja idealista ou religiosa, é espectacular [sic]” (Ibidem, p.76).

Nesse contexto, Graça Aranha [1921] ainda afirma que “*Póde-se* [sic] *affirmar* [sic] *que a funcção* [sic] *essencial do espirito humano é a funcção* [sic] *esthetica* [sic]*, e que só esta explica o Universo a nós mesmos*.” (ARANHA, loc. cit., grifo do autor).

Segundo Graça Aranha [1921], na criação do Universo há toda uma teoria implícita de arte como forma. De certa maneira, Graça Aranha [1921] traz para o debate a questão da formatividade[108] estética do Universo. Aqui, podemos citar a obra do filósofo italiano Luigi Pareyson (1993) *Estética: teoria da formatividade,* onde sua tese central é a de que a arte é formatividade. Como Pareyson (1993) afirma ao pensar o problema da especificação da arte, “(...) aquilo que propriamente denominamos arte, é a ‘formatividade’, um certo modo de ‘fazer’ que, enquanto faz, vai inventado o ‘modo’ de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissoluvelmente, invenção.” (PAREYSON, 1993, p.20).

Nesse contexto, na passagem abaixo Graça Aranha [1921] traz Platão para o debate e, de certa maneira, se aproxima de uma concepção humiana de Deus como criador de ficções, um Deus empirista que cria fragmentos de beleza a partir de sua imaginação:

> Já disse que a philosophia [sic] de Platão é uma philosophia [sic] de geometra [sic] e de poeta. Pela geometria elle [sic] subordina o cosmos ás leis de uma construcção [sic] hierarchica [sic] e mesmo ao Absoluto. Pela inspiração poetica [sic] comprehende [sic] o Universo como a imagem da belleza [sic] eterna e universal. Platão no seu systema [sic] das ideás [sic] geradoras imagina o Bem como a Idéa [sic] suprema. O gênio divino, o demiurgio [sic], que constróe [sic] o Universo, copia a Idéa [sic] do Bem. A sua creação [sic] é uma pura imitação; a realidade não é mais do que a

[108] Torna-se de suma importância mencionarmos que a obra intitulada *Estética: teoria da formatividade* do filósofo italiano Luigi Pareyson foi publicada pela primeira vez no Brasil em 1993, pela Vozes, edição esta coordenada por João Ricardo Moderno.

> imagem do Absoluto eterno. Assim, esse supremo constructor [sic]; Deus, é um artista que tem deante [sic] dos olhos o modelo, cuja fórma [sic] transcendental reproduz na sua imitação, que é a obra de arte, o Universo (ARANHA, [1921]. p.78),

Com efeito, João Ricardo Moderno (2016) em *Estética e imaginação criadora,* ao comentar esteticamente o romance *Carta aos loucos* do poeta Carlos Nejar, corrobora com essa questão, de um modo belíssimo, aliando estética e religião e pensando poeticamente Deus como um grande artista:

> Há uma mística cristã da imaginação criadora como pão e terra. A obra de arte é o antegosto do gozo definitivo no Espírito face a face. A palavra literária experimenta antecipadamente a liberdade futura, que é a imaginação em Deus (MODERNO, 2016, p.89).

Nesse contexto, Raymond Bayer (1995) em sua *História da Estética*, nos chama a atenção para uma concepção de arte como forma muito próxima a esta, que já estava presente, de um modo embrionário, no filósofo da idade média Hugo de São Vitor[109]. Segundo Bayer (1995) em *História da Estética*:

> A criação, para Huges de Saint-Victor, não parou no sétimo dia; por ordem de Deus, a natureza continuou-a. Ora a criação artística é uma forma, uma espécie dessa *virtus creativa* deixada por Deus no fundo da natureza. Essa natureza, graças ao fermento criador, é quase um *zoon*, um ser vivo (BAYER, 1995, p.93, grifo do autor),

Vale frisar que podemos pensar um outro ponto importante de conexão entre Graça Aranha [1921][110] e Hume (1999a). De fato, quando Graça Aranha [1921] traz toda essa investigação estética sobre o Universo deixando de lado a razão, ele está de um modo implícito, adotando um posicionamento humiano, tal como Hume

---

[109] Huges de Saint-Victor (1096-1141).

[110] Interessante mencionarmos o fato de que Graça Aranha tinha conhecimento da estética de Hume e também de Kant com bem podemos observar nesta passagem de sua obra *A esthetica* [sic] *da vida,* mais especificamente na seção intitulada *Arte,* que se encontra no capítulo *A Função psychica* [sic] *do terror.* Eis a passagem: "Aquelles [sic] que não percebem no sentimento esthetico [sic] o sentimento do Infinito no espirito humano, mysteriosa [sic] emoção da unidade do Todo infinito, limitam-se a vêr [sic] na arte um desenvolvimento dessa faculdade muscular dos animaes [sic], cujo excesso se manifesta no jogo e no divertimento. Esta theoria [sic] remonta a Hume e foi adoptada [sic] por Kant, para quem a arte é o livre jogo da nossa imaginação e do nosso sentimento (...) (ARANHA, [1921], p.41-42).

pensou a arte, de que essa investigação é uma questão de fato e não uma relação de ideias.

Outro intérprete da filosofia humiana que não seguiu o caminho da tradição, no sentido de problematizar se haveria em Hume um ateísmo ou um teísmo, foi Gilles Deleuze (2001, 2006b).

Deleuze (2006b) defendeu em seu artigo *Hume* publicado em *A ilha deserta e outros textos: Textos e entrevistas (1953-1974)* que o empirismo de Hume "(...) sempre teve outros segredos" (DELEUZE, 2006b, p.211). Com efeito, lembremos as palavras de Deleuze (2006b), tão famosa entre os estudiosos de seu pensamento, a saber, "Seu empirismo é, antecipadamente, uma espécie de universo de ficção científica" (DELEUZE, loc. cit.).

Nesse contexto, como vimos, a questão levantada por Hume, em seu pensamento estético, era de que a razão humana não teria como alcançar a veracidade ou não da existência de Deus. Assim, para Hume, a maneira de termos fé na sua existência seria pelo caminho da estética, pela experimentação da beleza. Como podemos trazer Deleuze para nos auxiliar pensar um Deus humiano criador de ficções de beleza?

Os textos conhecidos de Deleuze sobre a filosofia de Hume são *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*, o artigo *Hume* e um livro escrito com André Cresson, a saber, *David Hume, sa vie, son oeuvre, avec un exposé de sa philosophie*[111] e outro escrito com Claire Parnet, a saber, *Diálogos.*[112] Entretanto, há dois textos em que podemos articular com a filosofia de Hume, a saber, *10.000 a.C – A geologia da moral (quem a terra pensa que é?)*, texto este presente, escrito com Guattari, em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, volume 1* e num outro texto intitulado *Causas e razões das ilhas desertas*, publicado em *Ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974).*

Com efeito, essa articulação entre Deleuze com esses textos citados e o pensamento estético de Hume, notaremos que há toda uma concepção de que Deus, movido pela beleza, também criaria suas ficções. Assim, teremos a criação como palavra de ordem desse Deus empirista. E através de uma abordagem

[111] *David Hume, sa vie, son oeuvre, avec un exposé de sa philosophie*, de Deleuze, ainda não possui uma tradução para o português.

[112] Nesta obra, Deleuze e Parnet (1998) dedicam algumas páginas para abordar o motivo pelo qual escrever sobre o empirismo de Hume. Estas páginas se encontram no capítulo intitulado *Da superioridade da literatura anglo-saxônica.*

estética, podemos pensar a criação poética como palavra de ordem de Deus. O ato criador de Deus ser um ato poético. Deus ser um mecanismo incessante de produção de beleza através de sua imaginação infinita.

Em *10.000 a.C – A geologia da moral (quem a terra pensa que é?),* Deleuze e Guattari (1995) irão encontrar no personagem O professor Challenger, do escritor escocês Conan Doyle, um aliado para pensarmos esta questão.

Nesse contexto, Segundo Deleuze e Guattari (1995):

> O professor Challenger, aquele que fez a Terra berrar como uma máquina dolorífera, nas condições descritas por Conan Doyle, depois de misturar vários manuais de geologia e biologia, segundo seu humor simiesco, fez conferência. Explicou que a Terra – a Desterritorializada, a Glaciária, a Molécula gigante – era um corpo sem órgãos. Esse corpo sem órgãos era atravessado por matérias instáveis não-formadas, fluxos em todos os sentidos, intensidades livres ou singularidades nômades, partículas loucas ou transitórias. Mas, no momento, essa ainda não era a questão. Pois, ao mesmo tempo, produzia-se na terra um fenômeno muito importante, inevitável, benéfico sob certos aspectos, lamentável sob muitos outros: a estratificação (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.53-54),

Assim, Deleuze e Guattari (1995) começam a introduzir neste texto a ideia de Deus quando afirma que “Os estratos eram juízos de Deus, e estratificação geral era todo o sistema do juízo de Deus (mas a terra, ou o corpo sem órgãos, não parava de se esquivar ao juízo, de fugir e se desestratificar, se descodificar, se desterritorializar)” (Ibidem, p.54). De fato, pensando com Deleuze e Guattari (1995) e trazendo uma leitura humiana podemos trazer a imagem dessa terra como uma beleza criada por Deus, mas que começa a produzir suas próprias belezas (fragmentos) e daí em diante não irá cessar a mistura de invenção de novas belezas.

Nesse sentido, essa desestratificação que Deleuze e Guattari (1995) mencionam na passagem acima é muito próxima ao que Hume concebia que ocorria com a mistura da variação da beleza em nosso espírito. Como vimos, em Hume, essa beleza ganhará novas misturas quando ela se comunicar com o mundo e, assim, num linguajar deleuziano, é como se ela se desestratificasse.

Como afirmam Deleuze e Guattari (1995) nessa passagem de *10.000 a.C – A geologia da moral (quem a terra pensa que é?)*:

> Deus é (...) um *double-bind.* Os estratos não se limitam a grupar-se, no mínimo, aos pares; de uma outra maneira, cada estrato em si é duplo (terá, ele próprio, várias camadas). Cada um apresenta, com efeito, fenômenos

> constitutivos de dupla articulação. Articulem duas vezes, B-A, BA. Isso não quer absolutamente dizer que os estratos falem ou sejam linguagem. A *dupla articulação* é tão variável que não podemos partir de um modelo geral, mas apenas de um caso relativamente simples (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.54, grifo do autor).

Assim, podemos articular Deleuze e Guattari (1995) com a Bíblia (2004) para nos auxiliar a pensar esse processo artístico infinito de um Deus empirista humiano. Dessa maneira, no primeiro versículo do livro de *Gênesis* da Bíblia (2004), a saber, "No princípio, Deus criou os céus e a terra" (BÍBLIA, 2004, p.49), há uma *poíesis* divina que não cessará de compor, fabricar, construir, confeccionar a terra. Com isso, segundo Deleuze e Guattari (1995) em *10.000 a.C – A geologia da moral (quem a terra pensa que é?)*:

> Exprimir é sempre cantar a glória de Deus. Sendo cada estrato um juízo de Deus, não são apenas as plantas e os animais, as orquídeas e as vespas que cantam ou se exprimem, são também os rochedos e até os rios, todas as coisas estratificadas da terra. *Como se vê, então, a primeira articulação se refere ao conteúdo e a segunda, à expressão* (Ibidem, p.58, grifo do autor).

Nesse contexto, podemos trazer para contribuir com nossa questão o texto de Deleuze (2006c) intitulado *Causas e razões das ilhas desertas*. Dessa maneira, logo no início do texto, Deleuze (2006c) nos traz uma importante informação que irá nortear todo o desenvolvimento da sua abordagem que é diferença entre dois tipos de ilhas:

> *As ilhas continentais* são ilhas acidentais, ilhas derivadas: estão separadas de um continente, nasceram de uma desarticulação, de uma erosão, de uma fratura, sobrevivem pela absorção daquilo que as retinha. *As ilhas oceânicas* são ilhas originárias, essenciais: ora são constituídas de corais, apresentando-nos um verdadeiro organismo, ora surgem de erupções submarinas, trazendo ao ar livre um movimento vindo de baixo; algumas emergem lentamente, outras também desaparecem e retornam sem que haja tempo para anexá-las (DELEUZE, 2006c, p.17, grifo do autor).

Desse modo, pensando com essas ilhas que Deleuze (2006c) traz, nos remete a Hume, pois elas possuem na natureza de seu processo criador uma questão muito próximo ao que ocorre no sujeito estético humiano, no sentido de que há no mesmo uma mistura que inventa a beleza e que não pode ser contido, pois em Hume (2004c) a beleza precisa ser comunicada criando novas belezas, pois assim a vida será desenvolvida. Assim é a estética empirista da vida em Hume.

Desse modo, articulando com Deleuze (2006c) esse princípio que essas ilhas possuem, torna-se de extrema importância para pensarmos a ideia humiana que trazemos desse Deus empirista, e de sua criação, a terra, que é essa veia poética (inclinação) que há em nosso espírito e que não podemos deixar acabar.

Com isso, em outra passagem bastante interessante Deleuze (2006c) afirma em *Causas e razões das ilhas desertas*:

> Mas tudo o que nos dizia a geografia sobre dois tipos de ilhas, a imaginação já o sabia por sua conta e de uma outra maneira. O impulso do homem, esse que o conduz em direção às ilhas, retoma o duplo movimento que produz as ilhas em si mesmas. Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou, então, é sonhar que se parte de zero, que se recria, que se recomeça (DELEUZE, 2006c, p.18).

E ainda Deleuze (2006c) afirma em, *Causas e razões das ilhas desertas*, que:

> O oceano e a água, com efeito, são o princípio de uma tal segregação que, nas ilhas santas, são constituídas por comunidades exclusivamente femininas, como as de Circe e Calipso. Enfim, o começo partia de Deus e de um par, mas não o recomeço, que parte de um ovo, de modo que a maternidade mitológica é frequentemente uma partenogênese (Ibidem, p.22).

Portanto, se partirmos da hipótese de que Deus criou o mundo, algo que Deleuze não deixa claro em suas obras, iremos pensar com Deleuze (2006c) a partir do estudo dessas ilhas, Deus como um modelador, uma espécie de escultor que se apropria das forças que emergem do conflito entre o oceano e da terra para criar novas ficções ou até mesmo deixar com que suas criações (ficções) tomem rumo e comecem a criar suas ficções também.

Sobre a concepção humiana de Deus como criador da beleza, podemos traçar uma aliança, sobre esta questão, com o filósofo e artista João Ricardo Moderno (2016)[113] quando o mesmo em sua obra intitulada *Estética e imaginação criadora*, mais especificamente em seu capítulo intitulado *O assombro da imaginação criadora,* afirma que “Deus criou o mundo, nós estamos condenados a recriá-lo pela arte” (MODERNO, 2016, p.87).

[113] Aqui vale frisar que João Ricardo Moderno, neste livro *Estética e imaginação criadora* alcançou o que Hume (2008b, 2008c) considera um modo belo de escrever. E, aqui, o texto de Moderno (2016) carrega toda a sua experimentação da beleza que o mesmo tem quando atua como artista.

Dessa maneira, podemos pensar com Moderno (2016) que quando Deus, pelo viés cristianismo, cria, digamos esteticamente o homem (Cf. Bíblia, 2004, p. 49), Ele conecta à essência do mesmo a sua potência criadora poética .

Nesse momento, torna-se interessante mencionarmos que podemos traçar uma intercessão entre a concepção de Deus empirista de Hume e o seu conceito de universalidade dos princípios de associação em nosso espírito.

Com efeito, podemos afirmar que pela concepção humiana de Deus como criador da beleza e com a colocação de João Ricardo Moderno (2016) de que Deus nos deu a missão de recriamos o mundo, ou seja, sua obra, teremos então que os princípios de associação, no sentido humiano, que estão fixos em nosso espírito, são uma espécie de intervenção divina para que pudesse nos deixar com capacidade de criarmos a beleza, pois, como vimos em Hume (2001, 1999a, 2005), sem a atuação dos princípios de associação não há a invenção da beleza. De fato, assim poderíamos recriar o mundo pela arte tal como Moderno (2016) coloca.

CONCLUSÃO

A estética em Hume não se apresenta apenas como uma filosofia da arte e sim como uma estética empirista da vida. De fato, em Hume, teremos a vida sendo abordada esteticamente. Nesse sentido, nossa tese ambicionou mostrar como é possível pensarmos a estética de Hume em *lato sensu.*

Com efeito, Hume irá se apropriar de problemas e conceitos levantados pela investigação da filosofia sobre a arte para pensar a vida. Desses problemas e conceitos estéticos, todo um mundo de beleza será formado pelo espírito. Assim, a nossa tese também se apresenta como uma leitura importante, no sentido que fomos além de uma simples análise de Hume sobre a arte.

Nesse sentido, vimos que em Hume a imaginação é peça fundamental para a invenção de um mundo de belezas como ficções, fazendo o espírito se tornar a própria beleza. Assim, segundo nossa tese, Hume implementa uma leitura estética empirista da vida.

Eis o mundo para Hume. O mundo como território da beleza. O que ocorre com essa beleza na imaginação? Vimos que apesar da beleza experimentada no mundo passar por um processo de modificação pelos princípios de associação, a criação da arte é o momento em que a imaginação rompe com esses princípios e faz com que os mesmos deixam-na passar se comunicando com o mundo e criando novas belezas.

Com efeito, em Hume, como é produzida a beleza no espírito? Em Hume, o artista captura do mundo as sensações. Assim, na estética empirista da vida, em Hume, a memória e a imaginação trabalham unidas. Na estética empirista da vida em Hume, as ideias após receberem novas impressões de sensação irão atuar como instrumentos de cordas na imaginação reverberando e as devolvendo para o mundo em forma de beleza. Eis a resposta estética que Hume nos dá para pensarmos a vida, ou seja, é preciso criarmos arte para rompermos com o hábito. Apesar do hábito ser importante para a estética empirista da vida, ele será rompido com os fragmentos de beleza criados pelo espírito. Pois, para Hume (2001, 2005), a beleza sendo uma paixão, uma impressão de reverberação calma, ela nos faz pensar o ser humano como um ser que, movido pelas paixões, consegue criar a harmonia da existência através da arte. Desse modo, nossa tese trabalhou uma

descoberta de Hume que é a imagem-prisma. Assim, a nossa leitura da estética de Hume, em *lato sensu*, nos permitiu abordar em Hume esta imagem que ele traz pela primeira vez na história da filosofia. Em Hume, A imagem-prisma age no espírito, sob efeito de reverberações, tal como um instrumento de cordas.

Com efeito, compreende-se o interesse de Hume (2004c) pelo problema do gosto e consequentemente não aderir à ideia de uma possível padronização do mesmo.

Nesse contexto, dentro da concepção estética empirista da vida no pensamento de Hume, o gosto ganhará uma importância devido ao fato que será peça fundamental tanto para os artistas criarem obras que possam gerar novas misturas de beleza no espírito do espectador quanto para nós mesmos cada vez mais capturarmos do mundo os seus fragmentos de beleza para que possamos estar sempre em harmonia.

Em se tratando, ainda, da questão do gosto lapidado, Hume (2008b, 2008c) fará uma discussão sobre o estilo no modo de escrever. Assim, Hume traz para a estética outro tema que não era abordado no período em que predominou o cartesianismo.

De fato, como vimos em *Da arte de escrever ensaio* e em *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever*, Hume irá se debruçar em pensar o estilo de escrever ensaios. Hume (2008b) irá considerar esta o melhor formato para trazer à luz a uma espécie de estetização da própria filosofia.

Dessa maneira, Hume em *Da arte de escrever ensaio* afirma que:

> Com grande prazer observo que os homens de letras de nossa época têm perdido, em grande medida, o temperamento tímido e acanhado que os mantinha distantes dos homens e que, ao mesmo tempo, os homens do mundo se orgulham de buscar nos livros os tópicos mais agradáveis de suas conversas. Espera-se que essa liga do mundo letrado com o mundo do convívio social, que começou tão bem, possa se aprimorar ainda mais, para mútuo benefício de ambos (HUME, 2008b, p.222-223),

Assim, Hume (2008c) irá considerar que a simplicidade será de suma importância para proporcionar ao leitor o prazer. Na estética empirista da vida em Hume, prazer e beleza estarão sempre conectadas devido ao fato de que para o espírito inventar a beleza, será necessário iniciar a mistura das paixões pelo prazer. Assim, uma leitura agradável também poderia contribuir com que o espírito do leitor viesse a inventar a beleza. Em Hume há, nesse sentido, uma concepção de que a

leitura nos proporciona tranquilidade e paz, uma vez que a beleza, para ele, é uma impressão de reverberação calma.

Interessante mencionarmos que a estética de Hume também ganha uma questão de utilidade pública. Esse fato notamos quando abordamos, pelo viés humiano, a questão da possibilidade ou não das drogas contribuírem na invenção da beleza na mistura das paixões de um artista. Com a contribuição, principalmente de Deleuze (1992), vimos que Hume quebra uma espécie de hábito que ronda no senso comum da classe artística de achar que as drogas trazem este estímulo para o espírito.

Outra questão de utilidade pública que podemos mencionar através de uma leitura estética de Hume em *lato sensu*, é que em tempos de intolerância numa sociedade, seja lá qual for o setor, pensar um mundo em que se cultive mais a beleza estética pode ser de extrema importância para o nosso bem estar, pois a beleza artística em Hume traz dentro da sua mistura de paixões, as paixões de generosidade e amor.

Com efeito, como vimos com Bayer (1995), Plazaola (2007), Tatarkiewicz (2006), Moderno (2013) e outros historiadores da estética, que todo um cenário estava sendo montado no século XVIII, principalmente o inglês, para que viesse emergir a estética empirista da vida em Hume. Dessa maneira, em se tratando do problema do gosto, Hume pertence a um movimento que, ao libertar a imaginação do "cárcere" da razão, introduziu conceitos, que antes eram vistos como exclusividade do campo de investigação da ética e da moral, para o campo da chamada Crítica ou numa linguagem baumgartiana, a estética.

Nesse contexto, vimos que, em Hume, conceitos tais como o prazer e simpatia ganharam um novo território que é o da arte. Vale frisar que quando Hume retira, até mesmo da moral ou ética, o domínio da razão, de certa maneira, está exaltando a imaginação e o sentimento. É a imaginação e todo o seu viés de criação artística, em Hume, num linguajar deleuziano, desterritorializando a razão. Esta questão era insustentável quando imperava o cartesianismo na estética.

Dessa forma, Raymond Bayer (1995) afirma em *História da estética* que:

> Em matéria de aprovação moral como de aprovação estética, não se pode falar em razão: o gosto é um fenómeno de sentimento. Com efeito, a razão apenas trata de relações e faz-nos proceder de relações conhecidas para uma relação desconhecida (BAYER, 1995, p.246).

Assim, Hume (2004b) irá eleger o teatro como o fenômeno artístico que mais comunica as paixões. Para Hume o teatro emana a própria vida. O teatro traz todo um universo forjado por ficções de beleza ao estar, intrinsicamente conectado a mistura da variação das paixões que geram prazer estético no espírito. Para Hume (2004b), a qualidade de uma peça estará no fato de que a mesma possa conseguir, através da grande movimentação da sua mistura das paixões, proporcionar ao público este prazer.

Dessa maneira, a mistura das paixões, em Hume, é regida por um princípio artístico. Com isso, na estética empirista da vida em Hume, conter essa veia poética que está intrinsicamente ligada a mistura da variação da beleza e de seus fragmentos no espírito, pode ser tornar algo extremamente problemático para pensarmos a possibilidade de uma vida harmônica. Nesse sentido, pensar a estética em Hume em seu *lato sensu*, é pensar, também em contribuições para uma harmonia na sociedade, tendo em vista a comunicação da beleza.

A estética de Hume irá se estender até a sua filosofia da religião. Em Hume notamos uma abordagem estética da filosofia da religião. Temas tais como a questão dos milagres, a bela morte e as belezas criadas por Deus serão de suma importância para esta abordagem.

Nesse contexto, segundo Hume (1999a), uma vez que os milagres são classificados como questões de fato, então não deveríamos ficar preocupados em demonstrar se são verdadeiros ou não e sim deixarmos nos apreender pelo seu caráter estético.

Como vimos, Hume (1999a) adota um posicionamento que há um limite para a razão humana. O limite da razão humana, na estética empirista da vida em Hume, está conectado às questões de fato.

Com efeito, notamos que David Hume dará um caráter estético a estas questões. Como afirma Hume (2001) na seção VI da parte IV do livro I do *Tratado da natureza humana*:

> A mente humana é incapaz de conceber um fundamento para qualquer conclusão *a priori* sobre as operações ou sobre a duração de um objeto. Podemos imaginar, acerca de qualquer objeto, que ele se torna inteiramente inativo, ou que é aniquilado em um instante. E trata-se de um princípio evidente que *tudo que podemos imaginar é possível* (HUME, 2001, p.283, grifo do autor).

Segundo a estética empirista da vida em Hume (1999a), os milagres são direcionados à imaginação e às paixões. A mistura das paixões nos milagres e na arte irão seguir percursos que irão culminar na beleza. Beleza esta, que para Hume (2001, 2005) que é uma impressão de reverberação calma que tem uma função estética de harmonizar nosso espírito.

Dessa maneira, em Hume, a interseção entre a arte e os milagres estaria na quebra dos princípios de associação, principalmente o de causalidade. Hume (2001) afirma que “Se, portanto, minha filosofia não acrescenta nada aos argumentos favoráveis à religião, tenho ao menos a satisfação de pensar que não lhes retira nada, e que tudo permanece precisamente como antes” (HUME, loc. cit.).

Assim, para Hume (1999a), nos restaria apenas acreditar ou não na existência dos milagres. Caso viéssemos acreditar, esta crença não estaria fundada no hábito e sim uma crença movida pelas paixões de esperança, amor e beleza. Algo que caberia a cada um de nós deixarmos com que essa questão tivesse como moradia o coração e não a razão. Para Hume fé e beleza trazem características marcantes de uma estética empirista da vida.

Interessante quando Rubem Alves (2014a) afirma que: “Eu leio os textos sagrados como quem lê poesia e não como quem lê jornal. Quem lê jornal procura a verdade dos fatos. Eu procuro a beleza. É de beleza que a alma se alimenta” (ALVES, 2014a, p.39).

Como podemos notar em Rubem Alves, na sua obra *Do amor à beleza,* uma concepção muito próxima a que Hume levantou das relações entre estética e religião, ao afirmar “Minha fé é estética. É um amor à beleza. A beleza é divina. Ao ouvir música de outras tradições percebo que Deus tem muitas belezas diferentes...” (Ibidem, p.70).

Dessa maneira, vimos em nossa tese, que toda essa estetização da questão religiosa do milagre em Hume o fez ter a sensação de beleza perante a morte (bela morte), haja vista sua autobiografia e as cartas de Adam Smith a William Strahan.

Nesse contexto, vimos sua concepção de bela morte como a estética empirista da vida guiando a alma, uma paz epicurista pela via da beleza, uma ataraxia estética. Em Hume o *kalòs thánatos* grego é regido pela estética. Hume amou o seu destino e teve na beleza um milagre de Deus.

De fato, em Hume, ter uma concepção estética empirista da vida é, de certo modo, não deixar com que a tristeza tome conta da mistura das paixões em nosso espírito ao ponto de se tornar dominante e desencadear outros afetos desagradáveis. Assim, a alegria em Hume ganha uma concepção estética por fazer parte da mistura que é regida pela beleza. Com isso, seja para criarmos uma obra de arte, seja para enfrentarmos os problemas da vida, Hume nos convida a experimentar a alegria para que possamos ter a beleza no espírito.

Nesse contexto, Hume nos traz um olhar estético para o mundo assim como podemos encontrar, também, nesta passagem de Rubem Alves:

> Olho os céus estrelados. Lá está Sírius, a estrela mais brilhante. Sua luz não me faz viver ou morrer. Afinal, ela está tão longe...Mas ela desperta, no meu corpo, pensamentos sobre eternidades que já passaram, e sobre o tempo em que eu terei passado e ela continuará a brilhar. Como é belo este mundo! (ALVES, 2014a, p.20).

Na estética empirista da vida em Hume, se há um Deus, este Deus é criador de beleza. O Deus de Hume é artista que através das suas criações nos faz pensar numa visão estética do Universo, muito próxima de Graça Aranha [1921], mas não pelo viés da metafísica tal como este pensou e sim pelo viés do empirismo. Na *poíesis* do Deus humiano, as formas do Universo seguem sendo modeladas e remodeladas numa eterna harmonia.

A nossa tese teve como base de sua investigação quatro linhas de frente. Na primeira tivemos o *corpus humiano*. Na segunda tivemos como base grandes nomes que investigaram a história da estética, a nível internacional, tais como Waladislaw Tatarkiewicz, Dal Muratori Al Cesarotti, Jacques Chouillet, Raymond Bayer, Ernst Cassirer, João Ricardo Moderno, Umberto Eco, Harold Osborne, Galvano Della Volpe, Francisco de Paula Mirabent, entre outros. Já na terceira mergulhamos nos maiores intérpretes da filosofia de David Hume, a saber, Norman Kemp Smith, Olivier Brunet, Michel Malherbe, Deleuze, André Vergez, os membros da *The Hume society* e consequentemente seus artigos publicados na *Hume studies*, entre outros. Enquanto que na quarta tivemos com auxílio grandes nomes da filosofia que direta ou indiretamente dialogaram com o pensamento de Hume, a saber, Kant, Addison, Shaftesbury, Alexander Gerard, Hutcheson, Burke, Nietzsche, Graça Aranha, entre outros.

Em virtude dos fatos mencionados e com todo este arcabouço teórico defendemos a ideia de que em Hume há não somente uma estética em *stricto sensu*, mas também uma estética em *lato sensu*. E dessa forma, nossa tese atua como uma porta de entrada para o pensamento de Hume pela via da estética uma vez que passamos por todo seu *corpus*. Tem-se, dessa maneira, uma leitura estética da epistemologia ou teoria do conhecimento, da moral e da religião, desembocando numa estética empirista da vida no pensamento de David Hume.

REFERÊNCIAS

ADDISON, J. *The Spectator*. Gregory Smith (ed.), Everymen's Library, Aldine Press, Londres, 1967.

_____. *Os prazeres da imaginação.* Trad. de Alcinda Pinheiro de Sousa, Isabel Fernandes, Joana Vidigal,Luísa Rodrigues Flora, Maria Helena de Paiva Correia, Teresa Cid, Teresa Ferreira de Almeida Alves, Valdemar de Azevedo Ferreira. Lisboa: Edições Colibri, 2002. (Coleção Cadernos de Anglística).

AGUIAR, Túlio. *Causalidade e direção do tempo: Hume e o debate contemporâneo.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ALVES, Rubem. *Do amor à beleza: fotografias Sandra Cruz.* Campinas, SP: Papirus, 2014a.

_____. *Ostra feliz não faz pérola.* 2.ed. São Paulo: Planeta., 2014b.

_____. *Do universo à jabuticaba.* [2.ed.]. São Paulo: Planeta, 2013.

ANCESCHI, L. *L'estetica dell'empirismo inglese, vol. I*, Edizioni Alfa, Bologna, 1959.

ARANHA, Graça. *A esthetica da vida.* Rio de Janeiro: Livraria Garnier, [1921].

ARISTÓTELES. *Arte poética.* In: A poética clássica. ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014. p.19-52.

_____. *Ética a Nicômaco.* Coleção Os pensadores. Trad. de Vincenzo Cocco. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 45-236.

AYER, A.J. *Hume.* Trad. de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

BANFI, Antonio. *Filosofia da arte.* Trad. de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970.

BARRÈRE, Jean-Bertrand. *L'idée de gout de Pascal à Valéry.* Paris: A. Colin, 1961.

BASSON, Anthony. *David Hume*. Baltimore: Penguin Books, 1958.

BAUMGARTEN, A.G. *Estética: a lógica da arte e do poema.* Trad. de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis, Rj: Vozes, 1993.

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

BÍBLIA, Português. A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Trad. de Frei João José Pedreira de Castro. Edição Clarentiana. São Paulo: Editora Ave-Maria, 50ª edição, 2004.

BRITO, Farias. *A finalidade do mundo: estudos de filosofia e teologia naturalista. Tomo II*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2012. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/522626>. Aceso em 03 janeiro de 2008.

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

BROWER, Reuben A. *Alexander Pope: the poetry of allusion.* Londres: Oxford University Press, 1968.

BUDD, Malcolm. *Hume's tragic emotions.* in: *Hume Studies.*1991. 17:93-106.

_____. *Aesthetics* In *Routledge Encyclopedia of Philosophy,* Version 1.0, London: Routledge.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo.* Trad. de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CAPALDI, Nicholas. Hume's philosophy of religion: God without ethics. *International journal for the philosophy of religion,* 1976.

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

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

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Editora Abril, 1978.

CESAROTTI, Dal Muratori Al. *Momenti e problemi di storia dell'estetica. Parte seconda. Dall'illuminismo al romanticismo.* Milano: Marzorati Editore, 1979.

CHOUILLET, Jacques. *L'esthétique des Lumières.* Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

CONDILLAC, E. *Resumo selecionado do tratado das sensações.* São Paulo: Abril Cultural, 1989. (Coleção Os Pensadores)

COHEN, Ted. *Partial Enchantmente.* In Hume's Essay on Taste, in Robert Yanal (ed.), *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy,* University Park, P.A: Pennsylvania State University Press, 1994, 145-56.

DANOWSKI, Déborah. *David Hume e a questão dos milagres.* In: Manuscrito: Revista Internacional de Filosofia, 18 (1), 1995: 37–64. Disponível em:

<file:///C:/Users/2015ok/Downloads/David_Hume_e_a_questao_dos_milagres.pdf>. Acesso em: 21 de dezembro de 2017.

DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. Apresentação. In: BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias de sublime e do belo. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história.* Trad. de Saulo Krieger. São Paulo: EdUsp, 2006.

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

_____. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado.* Trad. de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

_____. *A imagem-movimento: cinema 1.* Trad. de Sousa Dias. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

_____. *Crítica e clínica.* Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997a.

_____. e GUATARRI, F. *O que é a filosofia?* Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munõz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992a.

_____. *Conversações.* Trad. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992b

_____. e PARNET, C. *Diálogos.* Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

_____. *Diferença e repetição.* Trad. de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

_____. *Hume.* In: *A ilha deserta e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi. São Paulo; Iluminuras, 2006b. p.211-220.

_____. *Causas e razões das ilhas desertas.* In: *A ilha deserta e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi. São Paulo; Iluminuras, 2006c. p.17-22.

_____. e CRESSON, A. *David Hume, sa vie, son oeuvre, avec un exposé de sa philosophie.* Paris: P.U.F., 1952.

_____. *Nietzsche e a filosofia.* Trad. de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro, Editora Rio, 1976.

_____. e GUATARRI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, volume 1.* Trad. de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, volume 4.* Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 1997b.

DESCARTES. *As paixões da alma.* Coleção Os pensadores, vol. XV. Trad. de Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973a. p. 223-336.

_____. *Meditações.* Coleção Os pensadores, vol. XV. Trad. de Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973b. p.81-150.

DENDLE, Peter. Hume's Dialogues and Paradise lost. *Journal of the History of ideas,* v.60, n.2, 1999.

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

DUARTE, RODRIGO (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética.* Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.

DUBOS, Jean Baptiste. *Critical Relections on Poetry, Painting and Music*. Forgotten Books, 2017.

DUVERNOY, J.F. *O epicurismo e sua tradição antiga.* Trad. de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval.* Trad. de Mario Sabio Filho. Rio de Janeiro, Globo, 1989.

EPICURO. *Carta sobre a felicidade.* Trad. de Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FERRY, Luc. *Homo Aesthetics: a invenção do gosto na era democrática.* Trad. de Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.

FERREIRA, Cláudia Andréa Prata. *Bereshit: o início da narrativa hebraica bíblica.* Phoînix, Rio de Janeiro, 13:67-83, 2007.

FLUSSER, V. Nossa embriaguez. In: DUARTE, RODRIGO (org.). O belo autônomo: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012

FOGELIN, Robert J. *A Defense of Hume on Miracles*. Princeton: Princeton U. Press, 2003.

GALGUT, Elisa. *The poetry and the Pity: Hume's account of tragic pleasure.* In: *British Journal of Aesthetics.* 2001. 41:411-24.

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

HERWITZ, Daniel. *Estética.* Trad. de Felipe Rangel Elizalde. São Paulo: Artmed, 2010.

HOGARTH, W. *Analysis of Beauty,* Londres, 1753; nueva ed., I.Burke, ed. Oxford, 1955.

HOOFT, Stan van. *Ética das virtudes.* Trad. de Fábio Creder. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

HORÁCIO. *Arte poética.* In: A poética clássica. ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014. p.55-68

HUME, David. *Ensaios Morais, Políticos e Literários*. Trad. de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2004a.

_____. *Da tragédia*. In: Ensaios Morais, políticos e literários. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2004b. p.355-366.

_____. *Do padrão do gosto*. In: Ensaios Morais, políticos e literários. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2004c. p.367-396.

_____. *Do amor e do casamento*. In: Ensaios Morais, políticos e literários. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2004d. p.773-780.

_____. *Minha própria vida.* In: Ensaios Morais, políticos e literários. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2004e. p.71-82.

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

_____. *A Treatise of Human Nature,* Selby-Bigge / P.H. Nidditch, Oxford, At the Clarendon Press, 1978.

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

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

_____. *Dissertação sobre as Paixões.* In: Tratados Filosóficos II – Dissertação sobre as Paixões e Investigação sobre os Princípios da Moral Trad. de João Paulo Monteiro e Pedro Galvão. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005. p.7-43.

_____. *The Letters of David Hume*. Volumes I e II. Oxford: Clarendon, 1932.

_____. *Diálogos sobre a religião natural.* Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Diálogos sobre a religião natural.* Tradução de Bruna Frascolla. Salvador: EDUFBA, 2016.

_____. *A arte de escrever ensaio e outros ensaios.* Trad. de Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2008a.

_____. *Da arte de escrever ensaio.* In: A arte de escrever ensaio e outros ensaios. Trad. de Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2008b. p.221-225.

_____. *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever.* In: A arte de escrever ensaio e outros ensaios. . Trad. de Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2008c. p.157-161.

_____. *Do amor e do casamento.* In: A arte de escrever ensaio. Trad. de Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2008d. p.243-247.

_____. *O epicurista.* In: A arte de escrever ensaio. Trad. de Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2008e. p.107-113.

HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção.* Trad. de Paulo Faria. Lisboa: Antígona, 2013.

KANT. *Crítica da faculdade do juízo.* Trad. de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KIERKEGAARD, S. *O desespero humano.* Trad. de Carlos Grifo, Maria José Marinho e Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

KIRALY, Cesar. *Os limites da representação: um ensaio desde a filosofia de David Hume.* São Paulo: Giz Editorial, 2010.

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

_____. *Hume's Neighbor's Wife: An Essay in Evolution of Hume's Aesthetics.* In: *Bristish Journal of Aesthetics.* 1983. n.23. p. 195-208.

KORSMEYER, Carolyn. *Hume and the Foundations of Taste*. in: Journal *of Aesthetics and Art Criticism.* 1976. n. 35. p. 201 – 215.

KOSSOVITCH, Leon. *Condillac Lúcido e Translúcido.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

_____. *Gendered Concepts and Hume's Standard of Taste*. in : P. Z. Brand and Carolyn Korsmeyer , eds., *Feminism and Tradition in Aesthetics.* Pennsylvania State University Press. 1995.

JASPERS, Karl. *Introdução ao pensamento filosófico.* Trad. de Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo, Editora Cultrix, 2011.

JANAWAY, Christopher. *Tragedy: A Case of Pleasure in Pain*. In: *Aesthetic Experience and the Ethical Dimension: Essays on Moral Problems in Aesthetics*, eds. Arto Haapala and Oiva Kuisma (Helsinki: Hakapaino Oy), 2003, pp. 19-32.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. de Fulvia M.L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.

JONES, Peter. *Hume's Literary and Aesthetic Theory*. in David Fate Norton, ed., *The Cambridge Companion to Hume.* Cambridge University Press. 1993. p. 255 – 280.

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

LESSA, Renato. *A condição hum(e)ana e os seus ensaios.* In: *Ensaios morais, políticos e literários.* Rio de Janeiro: Top-books, 2004.

_____. *Veneno pirrônico.* Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1997.

LONGINO. *Do sublime.* In: A poética clássica. ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014. p.70-114.

LUCIANO. *Diálogo dos mortos*. Trad. de Américo da Costa Ramalho. Brasília: Editora UnB, 1998.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime.* Trad. de Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1993.

MACHADO, Roberto. Introdução. In: DELEUZE, G. Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado. Trad. de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

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

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

_____. *Kant ou Hume ou La Rason et le Sensible*. Se conde Édition corrigée. Paris: J. Vrin, 1993.

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

MODERNO, João Ricardo Carneiro. *Estética da Contradição*. [2ed.], São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Estética e imaginação criadora.* Rio de Janeiro: Forense, 2016.

MONGELLI, Lênia Márcia. *A estética da ilustração: textos doutrinários comentados.* Trad. de Eliana Pereira Fittipaldi. São Paulo: Atlas, 1992.

MONTEIRO, João Paulo. *Kant leitor de Hume, ou o "bastardo da imaginação".* Discurso, São Paulo, 14:145-157, 1983.

MOTHERSILL, Mary. *Hume and the Paradox of Taste*. in : George Dickie, Richard Sclafani and Robin Ronald, eds. , *Aesthetics : A Critical Anthology,* St. Martin's Press. 1989. p. 269 – 286.

_____. *Hume's Standard and the Diversity of Aesthetics Taste*. in: *British Journal of Aesthetics.* 1967. n. 7. p. 50-56.

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

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

_____. *Hume's Singular Phaenomenon*. In: *British Journal of Aesthetics.* 1999. n.39. p.112-125.

NEJAR, Carlos. *Carta aos loucos.* Rio de Janeiro, Record, 1998.

NIETZSCHE, F. *Ecce homo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A gaia ciência*. Trad. de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Lafonte, 2017.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.* Trad. de J.Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres.* Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

NOXON, James. *Hume's agnosticism. Philosophical Review,* n.73, p.248-61, 1964.

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

_____. *Hume's Standard and the Diversity of Aesthetics Taste*. In: *Bristish Journal of Aesthetics.* 1967. n. 7. p.50-56.

PASSMORE, J. *Hume's intentions,* Duckworth, London., 1980.

PENELHUM, Terence. *Themes in Hume: The Self, The Will, The Religion*.Oxford: Clarendon Press, 2000.

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

PLATÃO. *O Banquete.* 3 ed. Trad. de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1983a (Coleção Os Pensadores)

_____. *Fédon.* 3 ed. Trad. de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1983b (Coleção Os Pensadores)

PLAZAOLA, Juan. *Introducción a la estética: história, teoría, textos*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007.

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

RACINE, J. *Principes de la tragédie,* ed. E. Vinaver, Manchester, 1951.

REALE, Giovanni. *Filosofias helenísticas e epicurismo.* Trad. de Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

ROBERTSON, J.M. I. Introductions. In: SHAFTESBURY, A. Characteristics of men, manners, opinions, times, etc. Gloucester, Mass: Peter Smith, 1963.

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

ROSENBLUM. Robert. *Transformations in late 18th Century Art.* Princeton: U.P., 1967.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

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

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

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

SHAFTESBURY, A. *Characteristics of men, manners, opinions, times, etc.* Gloucester, Mass: Peter Smith, 1963.

SHAKESPEARE, W. *Otelo.* Trad. de Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: L&PM Pocket, 1999.

SILVA, André Luiz Olivier da. *A mente humana e a imaginação: transpondo os limites do dado empírico*. In: Theoria: Revista eletrônica de filosofia, Faculdade Católica de Pouso Alegre, (19), volume VIII, 2016: Disponível em:

<www.theoria.com.br/edicao19/02012016RT.pdf>. Acesso em 02 de janeiro de 2018.

SMITH, Adam. *Carta de Adam Smith, L.L.D. a William Strahan. ESQ.* In: HUME, David. *Ensaios Morais, Políticos e Literários*. Trad. de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2004. p. 83-90.

SMITH, Norman Kemp. *The Philosophy of David Hume*. London: Macmillan, 1941, new edition, 1966.

SMITH, Plínio Junqueira. *O ceticismo de Hume.* São Paulo: Loyola, 1995.

SPINOZA. *Ética.* Trad. de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

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.

TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, cretividad, mímesis, experiencia estética.* Traducción de Francisco Rodriguez Martín, Madrid: Alianza Editorial Tecnos, 2006.

TAYLOR, A. E. *David Hume and the Miraculous*. Cambridge: Cambridge University Press, 1927.

TENNANT, F.R. *Miracle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1927.

THORNTON, J.C*. Miracles and God's Existence. Philosophy*, v. 59, p. 219-230, 1984.

TOWNSEND, Dabney . *Hume's Aesthetic Theory: Taste and Sentiment in the history of aesthetics*. London: Routledge, 2001.

TRAIGER, Saul. *Hume on Memory and Imagination*. In: Blackwell Companion to Hume; Blackwell Publishing, Elizabeth S. Radcliffe (ed.), p. 58-71, 2008.

_____. Aulas em áudio. Disponível em: https://acervoclaudioulpiano.com/aulas-em-audio/. Acervo Cláudio Ulpiano. Acesso em 02 dezembro 2017.

VERENA, Alberti. *O riso e o risível na história do pensamento.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed; FGV, 1999.

VERGEZ, André. *David Hume*. Tradução de Maria Manuela Ramalhinho Barreto. Lisboa: Edições 70, 1984.

VERNANT, J.P. *A bela morte e o corpo ultrajado.* In: *Discurso*, n° 9, p.31-62, 1978. Disponível em http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37846/40573. Acesso em 12 dez. 2017.

_____. *As origens do pensamento grego.* Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca – 11ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

VOLPE, Galvano Della. *Esboço de história do gosto*. São Paulo: Mandacaru, 1989.

WALKER, Ian. *Miracles and Violations*. International Journalfor Philosophy of Religion, V. 13, p.103-108, 1982.

WALLACE, R. D. *Hume, Flew, and the Miraculous*. Philosophical Quarterly, v. 20, n. 8, p. 230-243, 1970.

WIEAND, Jeffrey. *Hume's Real Problem*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 2003. n.61 395-398.

WOOLF, Virginia. *O lugar da aguada.* In: *Contos completos.* Trad. de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.425-428.

YANAL, Robert J. *Hume and Others on the Paradox of Tragedy*. in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 1991. n. 49. p. 75 – 76.

YANDELL, Keith. *Religious Experience and Rational Appraisal*. Religious Studies, V. 10, p. 173-187, 1974.

YOUNG, Robert. *Miracles and Epistemology*. Religious Studies, v. 8, p.l 15-126, 1972.