

A terceira Crítica e o gosto dos britânicos¹

[The third Critique and the British Taste]

Luís F. S. Nascimento²

Universidade Federal de São Carlos (São Carlos, Brasil), orcid.org/0000-0001-5744-7370

DOI: 10.5380/sk.v20i1.90908

Resumo

Neste trabalho são discutidos aspectos das noções de “crítica” e “gosto” que aproximam e distanciam autores da filosofia britânica, como Shaftesbury e Hume, de um lado, e a filosofia crítica kantiana, de outro lado. Discute-se também como a ideia de formação da sensibilidade, desenvolvida por Schiller, borra os limites da distinção kantiana entre gosto e moral, retomando elementos da noção do *taste* dos britânicos.

Palavras-chave: Hume; Kant; Shaftesbury; gosto; crítica.

Abstract

This paper discusses aspects of certain notions such as “critique” and “taste” that bring together and distance authors of British philosophy, such as Shaftesbury and Hume, on the one hand, and Kantian critical philosophy, on the other hand. It also discusses how Schiller’s notion of formation of sensibility blurs the limits of the Kantian distinction between taste and morals, resuming elements of the British notion of «taste».

Keywords: Hume; Kant; Shaftesbury; taste; critique.

1 O presente texto recupera uma passagem de Gosto e crítica nos Ensaios de Hume (Nascimento, 2014) e, sob muitos aspectos, pode ser tomado como um desenvolvimento de questões ali apresentadas.

2 Professor do Departamento de Filosofia da UFSCar. Infelizmente, o professor Luis F. S. Nascimento faleceu em junho de 2022, durante a preparação do presente número da *Studia Kantiana*. Os editores agradecem à sua esposa, a professora Ana Carolina Solla Soria, por gentilmente autorizar esta publicação. O número é dedicado à memória deste brilhante pesquisador, muito querido por seus colegas e alunos (Nota dos Editores).

Quando em uma obra de pendor satírico, escrita no final do século XVII e publicada no início do XVIII, Jonathan Swift se pergunta pela entidade que presidiria as manifestações de pensadores e artistas modernos, a exemplo do que foram os deuses para os antigos, ele nos sugere a crítica, *criticism*. O título do texto em questão é *Um relato completo e verdadeiro da batalha travada na última sexta-feira entre os livros antigos e modernos na Biblioteca de Saint James* e nele se apresenta um retrato deste ser que daria unidade às obras modernas (a crítica) que é tão irônico quanto o seu título. Como nos mostra Pedro Galé, a crítica seria uma espécie de deidade “que vivia no cume nevado de uma montanha de Nova Zembla’ e que tinha por atributos ‘garras, como gatos; sua cabeça, orelhas e voz eram como a de um asno, seus dentes já haviam caído e seus olhos se viravam para dentro, pois ela olhava somente para si” (Galé, 2016, p. 26). Tal imagem cômica pode nos dar uma ideia da importância que o tema da crítica havia assumido na passagem do século XVII para o XVIII.

É sempre temerário estabelecer a primazia de um pensador frente a outros no que diz respeito ao uso de certa terminologia, mas não parece despropositado ver em Shaftesbury uma das primeiras expressões filosóficas da crítica. Em suas *Características*, ele nos oferece uma imagem de um rio de águas bravias, do qual não há como nos furtar e que poderíamos entender como sendo o fluxo de nossas afecções, sentimentos e opiniões. Uma vez lançado nessas águas, o dogmático, diz-nos Shaftesbury, agarra-se ao primeiro tronco ou arbusto que encontra e nele fica. O cético, por sua vez, recusa-se a prender-se ao que quer que seja, sofrendo de tal forma o furor da correnteza, que facilmente pode se afogar. Como figura intermediária, o filósofo inglês vê a do crítico, que com discernimento e reflexão estuda a situação e procura o melhor modo de controlar uma circunstância que reconhece como sendo problemática³. Temos aqui a expressão da crítica como postura preferível e equilibrada. Comumente vinculado à avaliação ou apreciação das belezas naturais e artísticas, o termo *criticism* passa a designar uma postura (uma disposição, poderíamos dizer com Shaftesbury) que, sem abandonar sua origem estética, se estende ao bom julgamento das mais variadas manifestações da vida e do pensamento humanos. E o homem de gosto é aquele que possui ou aperfeiçoa sua capacidade crítica. Tal maneira de conceber o *criticism* faz escola na Grã-Bretanha setecentista: Edmund Burke, Lord Kames, Joseph Addison, Alexander Gerard, Hugh Blair, Francis Hutcheson, Adam Smith e próprio Shaftesbury são alguns dos pensadores para os quais a relação entre a crítica e o gosto desempenham um papel de extrema importância para suas filosofias.

Como nos mostra Márcio Suzuki, ao dar o nome de crítica à “investigação do alcance e dos limites da razão”, Kant “sabe muito bem que não está empregando uma palavra nova” e não desconhece que o termo está ligado à ideia geral de “submeter dogmas e opiniões aceitas ao escrutínio do pensamento livre e esclarecido” (Suzuki, 1998, p. 19). Se esse sentido original se obscurece quando Kant ressignifica a palavra e faz da crítica, como nos diz o início das duas introduções que escreveu para a *Terceira Crítica*, um procedimento que “delineia e verifica” a filosofia, definida aí como “sistema racional por conceitos” (Kant, 1980a, p. 167; EEKU, AA XX: 195), a ideia de uma apreciação que teria no belo o seu objeto principal ressurgue quando lemos nas primeiras linhas do parágrafo 44 deste livro o seguinte: “Não há ciência do belo, mas somente crítica, nem bela ciência, mas somente bela-arte” (Kant, 1980b, p. 244, KU, AA V: 304).

Segundo esta passagem, há uma identificação entre juízo de gosto, que tem no belo o seu objeto, e a atividade da crítica, que aqui recupera muito do *criticism* dos britânicos e mesmo da critique dos franceses, para os quais a postura do crítico tem vínculos com aquela que se exige daquele que julga a beleza. Ora, em que medida é legítimo estabelecer essa relação entre *criticism* e *Kritik*, tal como ela aparece na *Terceira Crítica*? Para tentar conferir mais elementos a tal questão, tomemos como exemplo do gosto (*taste*) britânico um texto que, malgrado suas peculiaridades e distinções frente ao modo como outros britânicos

³ Ver Os Moralistas, quinto dos seis tratados que compõem as *Características*.

pensam o tema, pode nos oferecer parâmetros para investigar a relação entre *criticism* e *taste* nos autores de língua inglesa. Estamos falando do conhecido *Do padrão do gosto*, de David Hume, e a ele passaremos a examinar de modo detido.

Um padrão

Nos parece difícil considerar *Do padrão do gosto* de Hume sem levar em consideração o fato de ele ter sido escrito na forma ensaística. Gênero mais aberto, por vezes se aproximando da conversa e dos textos literários, o ensaio permite que seu autor trabalhe com mais liberdade os temas sobre os quais se debruça. Sem precisar estabelecer de maneira rigorosa as ideias que apresenta, o escritor pode apresentá-las ora de uma forma, ora de outra, causando em seu leitor a sensação de uma mudança de ponto de vista ou mesmo de incoerência. Não obstante as diferentes maneiras com que pode se apresentar, o autor de ensaios parece sempre ter o compromisso de expor seu objeto de modo elegante, assumindo o propósito de agradar e persuadir mesmo quando o faz às custas de confundir o seu público e nele incutir a dúvida, no lugar de oferecer uma resposta precisa. Em um ensaio que tem o título de *A arte de escrever ensaios*, Hume destaca a importância da prática da *fine writing*, arte de escrever com finura e beleza, e aponta para sua característica principal: “A arte de escrever com finura consiste, de acordo com o Sr. Addison, em **sentimentos** que são naturais sem serem óbvios. Não pode haver definição mais justa e concisa dessa arte” (Hume, 2008, p. 157, grifo nosso).

Como aponta a edição organizada por Eugene F. Miller dos Ensaios de Hume, ao mencionar Joseph Addison, o filósofo escocês se refere ao *Spectator* 345, datado de 5 de abril de 1712. Em uma nota à tradução brasileira dos mesmos Ensaios, Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta acrescentam que se trata de um texto em que Addison comenta o *Paraíso perdido* de Milton. Para o autor do *Spectator*, a obra do célebre poeta britânico é uma prova de que o refinamento na escrita deve provir de uma naturalidade que jamais se confunde com a obviedade, tese que, como vimos, é recuperada por Hume. No entanto, lembram os tradutores brasileiros, há algo no texto do escocês que não se encontra no de Addison, a saber: a palavra sentimento (*sentiment*). Esse pequeno detalhe é fundamental para a compreensão do que é para Hume escrever com simplicidade e refinamento, sobretudo quando consideramos a distinção que ele propõe entre *sentiment* e *feeling*, como nos mostram Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta:

O que faz a diferença do *sentiment* em relação ao *feeling* é que ele é uma reflexão, um juízo, uma opinião e, ao mesmo tempo, a expressão deles. Somente com a compreensão desse significado implícito de “sentimento”, a “definição” que Hume propõe para a arte de escrever passa a fazer sentido: ela consiste [na expressão] de sentimentos naturais que não são óbvios (Hume, 2008, p. 157, nota 182).

Assim, o *sentiment* não se limitaria apenas a sentir (*to feel*), mas pressuporia um juízo, uma avaliação e mesmo crítica daquilo que se sente. Daí o seu vínculo com o gosto, como nos explicam os organizadores brasileiros dos *Ensaios* de Hume no item *taste* que escrevem para o glossário que acompanha a mesma edição. Dizem eles:

(...) para Hume, o gosto é exigido não apenas para julgar as belezas naturais, mas também as chamadas belezas artificiais (produzidas pelas artes, música e literatura) e morais (o caráter e o modo dos indivíduos). (...) O gosto é, assim, junto com o sentimento, “a fundação tanto da moral quanto da crítica”, como afirma Eugene F. Miller em sua edição dos *Ensaios* (Hume, 2008, pp. 285-6).

Transformado em tema principal em *Do padrão do gosto*, o *taste* se torna, ele mesmo, um objeto de *fine writing*, um tipo de reflexão ou dobra que faz com que a crítica considere seu próprio modo de proceder, tomando a si como questão. De seu autor, o filósofo e ensaísta

Hume, esperamos que nos apresente seu objeto de modo natural, sem que seja óbvio, o que, como vimos a partir de *A arte de escrever ensaios*, embotaria o juízo ou sentimento de seu leitor, causando-lhe tédio no lugar de tocar (*strike*) sua mente. O modo como nosso filósofo escolhe para iniciar seu ensaio sobre o gosto tira vantagem do modo comum (natural, poderíamos dizer) e mesmo óbvio com que se pensa a questão:

A grande variedade de gosto, assim como de opinião, existente no mundo é muito **óbvia** para ter escapado à observação de qualquer um. Homens do mais limitado conhecimento conseguem notar diferença de gosto no estreito círculo de suas relações, inclusive onde as pessoas tenham sido educadas sob o mesmo governo e imbuídas desde cedo dos mesmos preconceitos. Mas aqueles que conseguem **alargar** seus horizontes para contemplar nações distintas e épocas remotas ficam ainda mais surpresos com a grande inconsistência e contrariedade. (...) Se essa variedade de gosto é **óbvia** para o investigador mais descuidado, num exame atento se constatará que ela é na realidade muito maior do que parece (Hume, 2008, p. 173, grifo nosso).

A obviedade que se depreende do gosto é fruto de uma observação, de uma experiência, que atesta a multiplicidade de sentimentos quando o tema é a beleza da natureza, de nossas produções ou ações. Mesmo aqueles que não possuem uma visão alargada, estando sempre limitados aos costumes e preferências de seu país ou terra, sabem que não existe uma unidade quando o assunto é o gosto. Viajar, conhecer outras culturas, estudar história e conhecer os hábitos do passado, apenas faz aumentar os exemplos que confirmam o que o mais comum dos homens já sabe. Os homens têm opiniões diversas que espelham a diferença entre eles. E mesmo quando se toma a vida de alguém, vê-se uma oscilação e mudança constante de interesses e predileções. Jovens, nos dirá Hume, tendem a gostar de imagens que suscitam a ideia de paixão, temas cálidos ou ternos, ligados ao amor. Ao velho apraz a filosofia, o exame frio e assuntos que mais se adéquam a um estágio da vida em que se experimenta certa moderação nos modos e sentimentos. Ovídio, continua o filósofo escocês, tende a agradar os moços; Horácio, os mais maduros; Tácito, aqueles que entram na velhice. Tratam-se, é claro, de exemplos que não podem ser tomados ao pé da letra, e é possível que alguém de 50 anos ainda mantenha o seu apreço por Ovídio, mas não deixam de ilustrar a variabilidade que separa os homens no que diz respeito às suas tendências naturais e às suas predileções. Cada qual, cada idade ou fase da vida, apresenta sua inclinação e é difícil pensar que se pode encontrar um acordo absoluto que faria com que meus gostos entrassem em total sintonia com os dos demais:

Em vão tentaríamos, em casos como estes, entrar nos sentimentos dos outros, despidendo-nos das propensões que nos são naturais. Escolhemos nosso autor favorito como escolhemos um amigo, por conformidade de humor e disposição. (...) É claramente um erro que um crítico restrinja sua aprovação a uma espécie ou estilo de escrita e condene todos os demais. É, todavia, quase impossível não sentir uma predileção pelo que se ajusta à nossa inclinação e disposição particulares (Hume, 2008, pp. 189-190, grifo nosso).

A passagem acima deixa claro: não podemos ignorar nossa natureza. Propensões naturais fazem com que cada homem tenha suas particularidades, que o distinguem dos outros. Mesmo o crítico, que aqui aparece sob a figura do crítico literário, do qual esperamos uma visão bastante alargada e capaz de emitir juízos imparciais acerca dos mais variados gêneros de escrita, é levado por certas preferências. São tantas diferenças, predileções e preconceitos que o gosto parece estar fadado a se perder numa tormenta de sentimentos díspares e inconstantes, sem qualquer possibilidade de que se estabeleça qualquer unidade capaz de vencer as dificuldades e conceber uma noção exata do que venha a ser o *taste*. Hume parece aqui estar diante de uma situação similar àquela em que se encontrava ao redigir a conclusão do Livro I de seu *Tratado da natureza humana*, quando recorre à imagem de uma “embarcação avariada e maltratada pelas intempéries” (Hume, 2000, p.

296) para descrever uma empreitada ou viagem cujo destino não se pode assegurar, deixando o navegante em suspenso acerca do próprio trajeto que percorreu. As linhas de *Do padrão do gosto* nos diriam que neste momento o senso comum, que na maioria das vezes está em conflito com as especulações filosóficas, parece aqui concordar com o pensamento cético ao afirmar que não existe possibilidade de determinar o que vem a ser o gosto e o seu objeto, a beleza. Dada a variabilidade e inconstância dos sentimentos dos homens, o provérbio popular acaba por se encontrar com a filosofia e teríamos algo como o conhecido *gosto não se discute*.

Como vemos, estamos navegando em mares completamente céticos, mas quando parecíamos perdidos em incertezas e em falta de sentido ou direção, Hume nos aponta um Norte: “É natural, para nós, procurar um *padrão do gosto*, uma regra pela qual se possam reconciliar os vários sentimentos dos homens, ou ao menos garantir uma decisão confirmando um sentimento e condenando o outro” (Hume, 2008, p. 175). Há, então, uma tendência própria do homem a procurar um padrão do gosto. Essa afirmação pode ser natural, uma vez que reivindica certa noção do que é a natureza humana, mas não se mostra como sendo óbvia, já que a obviedade estaria em reconhecer apenas as diferenças entre os diversos gostos. O argumento que institui um padrão leva em conta essa obviedade e, a partir dela, portanto sem desconsiderá-la, vislumbra a possibilidade de parâmetros para o bem julgar, certa regra, para usar os termos de Hume, ou regularidade que nos permite estabelecer uma constância em termos de gosto. Tais parâmetros podem ser dados pela “admiração duradoura” que nutrimos por obras que “sobreviveram a todos os caprichos da moda e das vogas, a todos os equívocos da ignorância e da inveja” (Hume, 2008, p. 178). É o caso de Homero, que aprazia na antiguidade, que continua a ser admirado nos tempos modernos e que assim deve permanecer onde quer que o bom gosto se estabeleça. Hume trabalha aqui com a ideia de *duração* que, no caso de poetas como Homero, se expressam no fato de sua obra vencer as barreiras de tempo e de costumes, sendo apreciada por todas as épocas e nações. O artista do momento, se se limitar a isso, não resistirá ao exame da posteridade e mesmo à apreciação de outras culturas, distintas da dele. Há algo que permanece no gosto, malgrado todas as suas variações e diferenças, e isso comprova-se pelo exemplo dos grandes artistas: “Um verdadeiro gênio, ao contrário [do falso], quanto mais perdura e mais se difunde a sua obra, mais sincera é a admiração que encontra” (Hume, 2008, p. 178).

Hume não deixará de dizer que comumente os grandes artistas encontram em seu tempo dificuldades oriundas da “inveja e ciúme” (Hume, 2008, p. 178) de seus contemporâneos. Porém, como vimos, a distância que o tempo fornece restituirá suas qualidades e as “belezas naturalmente talhadas para despertar sentimentos agradáveis” poderão liberar “as suas energias, e enquanto durar o mundo, elas conservarão sua autoridade sobre as mentes dos homens” (Hume, 2008, p. 179). A duração é, assim, um parâmetro que permite mensurar a qualidade de uma manifestação artística a partir de uma beleza que se tornou clássica. Uma vez estabelecido esse modelo, ele pode ajudar na avaliação de obras mais recentes, como ocorre, por exemplo, em Aristóteles que, ao criticar a poesia dramática em sua *Poética*, recorre ao grande exemplo de Homero. Diz-nos Hume: “Fica claro então que, em meio a toda a variedade e inconstância de gosto, há certos princípios gerais de aprovação e de censura, cuja influência um **olhar cuidadoso** pode rastrear em todas as operações da mente” (Hume, 2008, p.179, grifo nosso).

A mesma natureza humana que nos faz ver a variedade do gosto, nos mostra agora que é preciso considerar esses princípios gerais quando julgamos objetos tomados como belos. Um olhar cuidadoso, que pode ir além da obviedade, poderá vislumbrar esse padrão. Torna-se necessário alguém capaz de se afastar de suas predileções e particularidades, ao menos o bastante para emitir um juízo mais abalizado, visto que a total distância frente aos nossos preconceitos e tendências não pode ser atingida. Seja por sua experiência em julgar certos objetos, seja por uma facilidade e feliz harmonia de suas faculdades físicas e mentais, esse homem poderá ascender à condição de juiz ou crítico em certa área do saber e da atividade humanos, desenvolvendo o que o filósofo escocês chama de uma *delicadeza de imaginação*, que não parece diferir da *delicadeza*

de gosto formulada em outro ensaio de Hume⁴. No intuito de deixar claro o que entende por essa delicadeza, nosso autor recorre a uma obra literária, “para não extrair nossa filosofia de uma fonte muito profunda” (Hume, 2008, p. 180), ele acrescenta. Trata-se de uma passagem da parte II do capítulo 13 do *Dom Quixote* de Cervantes.

Nessa passagem das aventuras do cavaleiro da triste figura, Sancho gaba-se de ser um grande juiz quando o assunto é vinho, qualidade que ele teria herdado de sua família. Para provar tal capacidade, ele introduz a história de dois familiares seus que foram chamados para avaliar um barril de vinho “supostamente excelente, pois era antigo e de boa safra” (Hume, 2008, p. 180). O primeiro deles faz sua apreciação e, diz-nos Sancho, “após madura reflexão, declara que o vinho é bom, não fosse por um ressaibo de couro que percebera nele” (Hume, 2008, p. 180). Chega a vez do segundo, que depois de deliberar, declara que o vinho é bom, “com a ressalva de um gosto de ferro que facilmente distinguira ali” (Hume, 2008, p. 180). “Não podes imaginar o quanto ambos foram ridicularizados por seus juízos”, diz Sancho e acrescenta: “Mas quem riu por último? Esvaziado o barril, encontrou-se no fundo dele uma velha chave de ferro presa a uma correia de couro” (Hume, 2008, p. 180). Este exemplo é sugestivo e dele o filósofo escocês extrai o seguinte argumento:

A grande semelhança entre gosto mental e gosto físico nos ensina a aplicar facilmente essa história. Embora seja certo que beleza e deformidade, mais do que doce e amargo, não sejam qualidades dos objetos, mas pertençam inteiramente ao sentimento [*sentiment*] interno e externo, é preciso admitir que há certas qualidades nos objetos talhadas por natureza [*fitted by nature*] para produzir esses sentimentos [*feelings*] particulares (Hume, 2008, p. 180).

Muito embora seja possível pensar que Hume empregue o termo *sentiment* para descrever uma atividade que requer juízo e reflexão, sendo, nesse sentido, ligado à mente, e use a palavra *feeling* para designar algo meramente sensorial, como nos advertiam os tradutores brasileiros dos *Ensaio, Do padrão do gosto* parece vincular essas duas noções ao recorrer à expressão “*the feelings of sentiment*”, que Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta vertem por “modos de sentir do sentimento” (Hume, 2008, p. 180). O que poderia passar por uma imprecisão conceitual e terminológica de Hume, mostra, na verdade, e nossos tradutores brasileiros parecem muito conscientes disso, como essas noções estão vinculadas. Se todo juízo ou opinião provém dos sentidos e têm neles a sua base, o trabalho da mente, por sua vez, não pode ser qualitativamente distinto do da sensação – no máximo, pode-se pensar em uma diferença de quantidade ou de grau pelo qual o *sentiment* seria visto como um *feeling do feeling*, uma sensação refletida, um sentir que se sente. Daí a aproximação que se estabelece entre gosto físico e gosto mental, um fluxo contínuo que, no caso dos parentes de Sancho, vai da língua (do paladar) para o juízo ou veredicto, mas essa opinião pode ser sentida (*to feel*), abrindo, novamente, a cadeia que liga a sensação à apreciação mental. Não é à toa que por vezes nossos tradutores têm de recorrer à palavra *sentimento* para verter *feeling*, como foi o caso da passagem acima.

Outro aspecto do uso que Hume faz dessa passagem do *Dom Quixote* e que já havia surgido em um trecho aqui citado de *Do padrão do gosto*, ocasião em que buscamos entender a noção de duração na obra de arte, é o seguinte: por mais que os sentimentos emitidos digam respeito aos efeitos provocados naquele que julga, há, no entanto, objetos que apresentam qualidades capazes de suscitar no sujeito julgador as ideias de aprovação. Como vimos, a expressão empregada por Hume é a de que existem coisas “talhadas por natureza” (*fitted by nature*) para “produzir esses sentimentos (*feelings*) particulares” (Hume, 2008, p. 180). Tal argumento pressupõe que existe em tais casos uma adequação ou ajuste (algo *fit*) entre as faculdades de quem julga (sejam elas externas ou internas,

⁴ Nos referimos ao ensaio Da delicadeza de gosto e de paixão, também presente na edição feita por Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta (Hume, 2008, pp. 13-17).

físicas ou mentais) e aquilo que desperta a apreciação, as qualidades “naturais” do objeto. Tudo se passa, então, como se houvesse no momento da emissão do juízo uma correspondência entre as faculdades naturais de quem julga e qualidades, igualmente naturais, da coisa que se julga: algo como um encaixe perfeito (*fit*, poderíamos dizer) entre as partes que constituem o ato de julgar. E, nesse sentido, para avaliar bem um vinho ou para reconhecer a beleza de uma *fine writing*, como a de Homero, a operação é a mesma. Vimos que Hume insiste no fato de que, para que se seja tomado como grande crítico ao julgar vinhos, artes em geral ou a adequação de nossas ações, um homem deve estar em condições para tanto e ter o bom senso de buscar ser o mais imparcial possível, e tentar, por exemplo, se colocar no lugar do grego antigo para entender as minúcias da língua e dos costumes helenos quando procura julgar um autor dessa época. Ao apreciar um artista da antiguidade, o crítico poderá compreender que certos hábitos usuais de então são estranhos para um moderno e até mesmo tomar como condenáveis atitudes dos “caracteres pintados por muitos poetas antigos e, às vezes, até por Homero e pelos trágicos” (Hume, 2008, p. 191).

É em nome de uma noção de “humanidade e de decência” (Hume, 2008, p. 191) que podemos ascender a uma condição que nos colocaria para além das particularidades, sejam elas de uma época ou de uma pessoa, que podem ser nós mesmos. Invocar essa ideia de humanidade parece natural ao crítico quando consegue ver certas incoerências ou abusos mesmo em um Homero, reconhecido como grande clássico. Embora essa “humanidade” possa ser considerada como um desses princípios gerais, para empregar os termos que Hume usa para formular a ideia de um padrão para o gosto, não obstante o fato de dificilmente encontrarmos um correspondente na história para o que seria esse “homem em geral”, se assim podemos dizer, recorrer a ela (a noção de humanidade) se faz necessário para bem julgar as particularidades. *Do padrão do gosto* ainda nos dirá que, tendo em vista a humanidade e a decência, os autores modernos estão em melhores condições do que os antigos. No obstante o fato de o texto não determinar com precisão o motivo dessa primazia moderna, é possível supor que a modernidade dispõe de mais exemplos legados pela história, pelas artes e literatura, dando ao autor e crítico modernos mais elementos para julgar aspectos da vida e das produções humanas. Nesse sentido, o moderno, pelo estudo de obras passadas, tem mais condições de alargar o seu olhar e ter, assim, um juízo mais acurado. Sua posição histórica permite que experiencie ou vivencie um universo mais alargado. A experiência ganha, assim, um papel de destaque em uma concepção de gosto que não admite verdades estanques ou eternas:

É evidente que nenhuma das regras de composição é fixada por raciocínios *a priori*, ou pode ser considerada uma conclusão abstrata do entendimento, a partir da comparação de ligações e relações entre ideias eternas e imutáveis. O fundamento de tais regras é o mesmo que o de todas as ciências práticas, a experiência, e elas não passam de observações gerais sobre aquilo que tem sido universalmente considerado como agradável em todos os países e épocas (Hume, 2008, p. 177).

O que é então um padrão do gosto? Ele não pode ser o estabelecimento de regras fixas e determinadas, tampouco uma norma prescritiva e abstrata, mas sim o fruto de um procedimento ou prática de refinamento dos sentidos e dos sentimentos. Melhor dizendo: ele não é apenas o fruto, mas confunde-se com o próprio movimento que opera o jogo, para empregar um termo kantiano, entre duas tendências naturais aos homens que parecem se opor: a constatação do caráter movediço e fluído dos gostos dos homens e a necessidade de estabelecer parâmetros que auxiliem no aprimoramento constante das faculdades de sentir e julgar. De um lado, a multiplicidade, a vicissitude, as inúmeras particularidades; do outro, o regramento, a ordenação a instância do que Hume, no trecho acima, chama de “universalmente considerado”. Se essa noção de um universal que não suprime as particularidades parece estranha e tem antes de ser entendida como sendo ideias gerais e não verdades eternas, assim também será a regularidade que se busca ao formular um padrão. Talvez seja preciso recorrer à imagem de uma regra plástica

que se estabelece e se restabelece à medida que o jogo (a própria ação de julgar) transcorre. Não pode, assim, ser uma regra que seja anterior, estranha ou externa ao julgamento, mas algo que se institui no e com o julgar. O próprio fato de o movimento aqui considerado tender a continuar regrado já lhe garantiria certo fio pelo qual a particularidade e a diversidade dos objetos de apreciação são pensadas. O próprio jogo, para insistir na terminologia kantiana, tende a durar e enquanto houver mundo a duração estará assegurada, como nos dizia Hume em passagem supracitada. Uma vez que possamos referir nossas experiências e gostos a outros passados, de outros homens, de outras épocas e lugares, podemos também nos guiar por certo padrão.

Voltemos aqui ao tema da duração das obras de belas artes e, talvez, com elas, poderemos dar particularidades a um argumento que pode parecer por demais abstrato e geral. Dada a duração de um clássico como Homero, sua obra passa, de uma expressão de certa época, língua e povo à condição de modelo geral no julgamento de obras literárias. É a experiência e a constatação de que essa obra em particular foi talhada (*fitted*) para agradar que lhe garante o seu papel de regra ou padrão, sem que, com isso, se queira fazer dela um exemplo a se seguir servil e cegamente: “Impedir as tiradas da imaginação e reduzir cada expressão à verdade e exatidão geométricas seria inteiramente contrário às **leis da crítica**, porque produziria aquela espécie de obra que se considerar, **por experiência universal**, a mais insípida e desagradável” (Hume, 2008, p. 177, grifo nosso).

A mesma atividade que nos confere padrões a serem considerados, como Homero, nos proporcionará exemplos contrários: casos em que se imita servilmente o modelo, não deixando espaço para a imaginação criadora, o que significaria ter um mau julgamento acerca das obras clássicas. Como então estar certo de que nosso julgamento é adequado, se as leis da crítica não se fazem por exatidão geométrica? Como podemos saber que estamos diante de um bom crítico? Hume nos responde:

Embora homens de gosto delicado sejam raros, é fácil distingui-los em **sociedade** pela sanidade de seu entendimento e pela superioridade de suas faculdades sobre o resto dos homens. A ascendência que adquirem faz prevalecer e predominar em geral aquela viva aprovação com que recebem toda produção de gênio (Hume, 2008, p. 188, grifo nosso).

É, portanto, a sociedade o local em que gosto e crítica são aprimorados. Só podemos ter noção de uma “experiência universal” ao lançarmos nossos sentimentos e ideias no mundo social, que não é somente o convívio com nossa época e contemporâneos, mas também o comércio com as obras legadas pela tradição. E é no embate das ideias que um juízo pode se mostrar preferível a outro. A crítica pressupõe o espaço público de onde parte e, ao mesmo tempo, fomenta. E o homem que, entregue a si mesmo, era pouco sensível à beleza, quando tocado pelo crítico, pode desenvolver seu juízo: “Cada convertido à admiração do verdadeiro poeta ou orador é causa de novas conversações”, acrescenta o filósofo escocês (2008, p. 188). Não há, como vimos, nenhum *a priori*, o jogo da vida social se alimenta da continuidade dele mesmo e, assim, se aprimora. É também assim que as diferenças, variedades e particularidades encontram e corroboram um elemento comum: minha conversa, marcada pelas peculiaridades que me dizem respeito, dá ensejo a outras conversações, se comunica, e enquanto durar o mundo, o jogo (que é o jogo social) tende a durar.

Encontramos aqui um tema partilhado por outros pensadores britânicos, como Shaftesbury, para os quais a própria filosofia se degrada quando abandona o que o mesmo Shaftesbury chama de *palco do mundo*. Não é trancado em muros e celas que o pensamento se aprimora e torna-se uma *fine writing*, como afirma Hume em trecho do ensaio *Da arte de escrever ensaio*:

Também 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, 2008, p. 222)

Não é então à toa que Hume privilegia a forma do ensaio quando busca tratar de um tema tão importante para a filosofia que defende. O gênero ensaístico parece ter sido talhado (*fitted*) para um tema como a crítica e o gosto.

Hume e a Terceira Crítica

Gostaríamos agora de chamar a atenção para alguns aspectos que aproximam ou distanciam Kant de Hume no que diz respeito ao tema do gosto. Não é nossa intenção exaurir o tema. Longe disso, pensamos em tão somente destacar certos elementos que, nos parece, podem contribuir para a investigação das relações do gosto kantiano com o de origem britânica.

Começemos pela relação moral e gosto. Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta nos mostram que Hume não faz grandes distinções entre esses âmbitos, visto que a experiência (base para todos os juízos) atestaria que não há separação total entre eles: as belas artes, por exemplo, são expressões dos modos e costumes de um povo, de uma determinada época. Para Hume, separar a moral desse terreno social que o gosto implica, levaria a concepções por demais abstratas.

Ora, como se sabe, Kant é conhecido por deixar bem clara a diferença entre os domínios da moral e aquele do gosto, já que esse último é, nas palavras do filósofo de Königsberg, desinteressado e nada diz acerca do objeto sobre o qual se julga, como é dito no parágrafo 2 da *Terceira Crítica* e reafirmado pelo parágrafo 5 da mesma obra:

Pode-se dizer: que entre todas essas três espécies de satisfação [Kant refere-se ao agradável, ao belo e ao bom], a do gosto em relação ao belo é, única e exclusivamente, uma satisfação desinteressada e *livre*; pois nenhum interesse, nem o dos sentidos, nem o da razão, obriga à aprovação (Kant, 1980c, p. 214; KU, AA V: 210).

O desinteresse marca a satisfação que não tem senão no próprio ato de julgar o seu objeto, um juízo reflexionante. Ao conferir beleza a algo, estaríamos fazendo desse objeto, dito belo, a ocasião de julgar pelo simples prazer de julgar (um prazer reflexivo, como dirá Gérard Lebrun). Quando dizemos que uma rosa é bela, nada dizemos acerca da rosa como objeto, mas encontramos aí um momento em que as nossas faculdades de conhecimento (entendimento e imaginação) atuam sem nada conhecer, emitindo um juízo que nada conhece e que revela que as faculdades tendem a continuar a julgar mesmo quando não julgam de modo objetivo ou conceitual: um juízo meramente contemplativo, como afirma o parágrafo 12 (KU, AA V: 221-222). Esse é o que Kant chama de livre jogo do entendimento e imaginação.

Há, porém, uma passagem da *Terceira Crítica* em que se apresenta um vínculo indireto entre beleza e moralidade. Referimo-nos ao parágrafo 59 (KU, AA V: 351-354), no qual o belo é apresentado como sendo símbolo da moralidade. Opera-se aí uma analogia pela qual a beleza pode oferecer imagens para ideias que não possuem um referente intuitivo imediato, as ideias da razão. No entanto, como dissemos, trata-se de uma relação indireta, que não ameaça o caráter desinteressado do belo.

Outro ponto é o do belo e do agrado. A *Terceira Crítica* estabelece uma distinção entre o prazer meramente sensorial e aquele que é, como vimos, contemplativo, puro. O primeiro é o agradável; o segundo, o belo.

O agradável diz respeito a uma apreciação que é privada e subjetiva: não importa aqui o conhecimento de uma qualidade do objeto, e, nesse sentido, assemelha-se ao gosto, mas o que ele desperta em *mim*. O juízo que então emito (como “o vinho me agrada”) é meu, não pode ser universalizado e se relaciona aos sentidos e ao meu modo de fruí-los.

Diferentemente, o gosto, embora subjetivo (e aqui a subjetividade diz mais da impossibilidade de tornar objetivo aquilo sobre o qual se julga), deve pretender a universalidade. Quando digo que algo é belo, o faço como membro de uma comunidade ou senso comum (*Gemeinsinn*). Afirmando como se falasse por todos os sujeitos que, como eu, podem julgar pelo mero prazer de julgar. No limite, não sou eu (sujeito privado e particular) que emite o veredicto, mas sim essa grande comunidade que fala por mim e a qual me associo quando contemplo a beleza, e o que se contempla é a própria faculdade de julgar em ação. Gérard Lebrun nos dirá que, nesse momento, temos “uma consciência não cognoscente e como que fascinada por si mesma” (Lebrun, 1993, p. 449), instante em que as faculdades de conhecimento (imaginação e entendimento) atuam ou jogam (*spielen*) sem nenhum constrangimento de uma regra previamente determinada. O prazer puro está em ter essa consciência que nada conhece e que usufrui, reflexivamente, da simples atividade de julgar.

Tratemos agora dos objetos talhados para suscitar em nós o gosto. Essa questão que vimos aparecer em Hume ganha uma formulação um tanto diversa em Kant. É possível que haja certos objetos que tendem a despertar em nós o que o filósofo de Königsberg chama de juízo de gosto. Esses objetos, que não são objetivos (não são conceituais ou cognoscíveis), se apresentam como sendo espontâneos, isto é: desprovidos de uma intencionalidade que teria presidido sua confecção. A bela natureza seria, por excelência, este objeto, pois não reconhecemos em uma planta que brota, por exemplo, nenhuma mão que a fez, ela seria o que o parágrafo 43 da *Terceira Crítica* chama de efeito (*effectus*), distinto de uma obra ou produção (*opus*). Ainda de acordo com o parágrafo 43, arte é o produto de uma inteligência que a faz tendo em vista um fim específico. Daí o caráter problemático de uma bela arte, visto que a arte se define pela intencionalidade e a beleza pela espontaneidade. Estaríamos aqui diante de mais um dos oxímoros da *Terceira Crítica*, para fazer menção a um artigo de Leonel Ribeiro dos Santos (Santos, 2009, p. 150), tal como finalidade sem fim e universalidade subjetiva.

Uma arte que se apresenta como não sendo intencional contradiz a própria noção de arte. E, no entanto, é justamente dessa maneira que a produção genial (a bela arte) se mostra aos olhos daquela que a julga e critica, como se ao artista fosse possível ter intenção de ser espontâneo e parecer natureza. Uma arte talhada para despertar o juízo de gosto só se torna viável quando se considera um produtor ou criador provido de um raro dom natural (*Naturgabe*) de fazer com que uma técnica pareça natureza, o artista genial.

Por fim, vale ressaltar que apesar das diferenças, Kant e Hume estão de acordo no que diz respeito ao argumento segundo o qual a beleza não é objeto de uma certeza ou conhecimento preciso, mas pressupõe um cultivo ou prática que é o exercício crítico. Por sua vez, a crítica demanda um nível de sociabilidade para os dois filósofos, embora a sociedade que o juízo de gosto requer seja uma comunidade expressa por uma ideia (o *Gemeinsinn*, como vimos) e, nesse sentido, diversa do mundo que se apresenta à experiência em Hume.

Uma repercussão da Terceira Crítica

Para finalizarmos esse texto, tentemos recuperar rapidamente uma repercussão quase imediata à última das *Críticas* de Kant, na medida em que ela parece sugerir uma retomada, sob outros termos, de um elemento fundamental para o taste e o *criticism* dos britânicos.

Estamos falando de Schiller e de sua tentativa de dar acabamento ao que acreditava estar

incompleto na *Terceira Crítica*. Em uma carta a Augustenburg, correspondência que está na origem de *A educação estética do homem*, o poeta alemão afirma o seguinte: “Com efeito, eu jamais teria tido a coragem de tentar solucionar o problema deixado pela estética kantiana, se a própria filosofia de Kant não me proporcionasse os meios para isso” (Schiller *apud* Suzuki, 1995, p. 12). Essas mesmas *Cartas a Augustenburg* atestam que para Schiller ocorreram duas revoluções que marcaram o seu tempo e sobre as quais ele refletia: uma era a própria filosofia de Kant e sua virada copernicana, a outra era a revolução na França, cuja consequência e fracasso abate um Schiller que no início do levante dos franceses se mostrava entusiasmado pelas possibilidades que então se abriam para o mundo político. É preciso lembrar que o poeta escreve sob o calor do momento, em ambos os casos, isto é, quando a *Terceira Crítica* era ainda recém-publicada e em que o chamado terror começa na França. Observador atento da situação francesa, ele dirá, ainda nessas *Cartas*, que um feliz acaso histórico fez com que se abrisse uma oportunidade ímpar no universo político e social da Europa, mas que se teve o azar de encontrar uma geração despreparada e pouco madura para aproveitar a chance que lhe fora oferecida. Como explicar que uma época esclarecida, que atinge os graus mais elevados com o pensamento kantiano, pode conviver com essa incongruência? Por que, uma vez estabelecidos os princípios da moral, ela não chega aos homens, que parecem cegos diante de sua luz? Em uma passagem de *A educação estética do homem*, trecho que retoma outro muito similar ao das *Cartas a Augustenburg* (cf. Schiller, 2009 p. 96)⁵, Schiller manifesta sua indignação:

A razão purificou-se das ilusões dos sentidos e dos sofismas enganosos, e a própria filosofia, que a princípio fizera-nos rebelar contra a natureza, chama-nos de volta para o seu seio com voz forte e urgente – onde reside, pois, a causa de ainda sermos bárbaros? (Schiller, 1995, p. 50)

Entender os motivos pelos quais não saímos da barbárie leva Schiller a considerar algo próprio do homem. Existiriam duas ordens que se opõem na natureza humana: a racional, moral e formal; a sensível, física e material. Estando elas em choque, desenvolvendo-se uma em detrimento da outra, o homem não evolui, como indica esse trecho das *Cartas a Augustenburg*:

O Esclarecimento do qual as camadas mais altas de nossa época não sem razão se vangloriam, é apenas cultura teórica e mostra, tomando como um todo, uma influência tão pouco enobrecedora sobre as convicções, que antes ajuda apenas a fazer da corrupção um sistema e torná-la irremediável (Schiller, 2009, p. 76).

Embora reconheça a destinação racional do homem, Schiller não pode negar a influência e a força com que os sentidos atuam nele e se isso for ignorado, mesmo as mais elaboradas obras espirituais e filosóficas não poderão ser completamente entendidas e, dizia o trecho acima, podem até dar origem a uma corrupção sistematizada. Daí a necessidade de uma formação da sensibilidade, missão essa que é a “mais premente da época, não apenas porque ela vem a ser um meio de tornar o conhecimento melhorado eficaz para a **vida**, mas também porque desperta para a própria melhora do conhecimento” (Schiller, 1995, p. 51, grifo nosso). Se os tempos exigem a formação da sensibilidade, reconhece-se que tal processo é também um modo de se pôr no mundo e responder a demandas oriundas dele: “É-se tanto cidadão da época quanto cidadão do mundo, cidadão do Estado, pai de família” (Schiller, 2009, p. 70). Encontrar um meio

5 As *Cartas a Augustenburg* foram reunidas no Brasil pela editora Hedra sob o título de *Cultura estética e liberdade*, com tradução, introdução e notas de Ricardo Barbosa, A passagem cuja referência aqui mencionamos, e que diz respeito a referida edição, é da carta de 11 de novembro de 1793. Nela, lemos o seguinte: “A época está esclarecida; e com isso quero dizer que os conhecimentos que poderiam retificar nossos conceitos estão efetivamente encontrados e expostos. Uma filosofia mais sábia minou os conceitos ilusórios sobre os quais a superstição construiu seu trono de sombras – mas por que este trono está em pé ainda agora? Uma moral melhor examinou nossa política, nossa legislação, nosso direito público, e descobriu o bárbaro em nossos hábitos, o deficiente em nossas leis, o absurdo em nossas conveniências e costumes – por que então somos nada menos que ainda bárbaros?”.

de conciliar essas duas ordens ou, como dirá *A educação estética do homem*, esses impulsos antagônicos, os sensíveis e os racionais, a matéria e a forma, passa a ser uma tarefa que pressupõe uma concepção total da vida humana, uma missão política no sentido mais nobre dessa prática: o do cosmopolitismo⁶.

Onde encontrar esse ponto de equilíbrio entre o que, em nós, é forma e matéria, o que é meramente conceitual e o que é sensível? A resposta de Schiller é: pelo gosto, pela estética. Um lugar que não constitui uma ordem definida, espaço que não é da jurisdição (para empregar um termo kantiano) nem da razão, tampouco da sensibilidade: espaço intermediário em que os contrários se tocam. A estética aqui parece guardar muito da indeterminação que Kant vê no juízo de gosto, mas agora no lugar de um sujeito, ligada à ideia de um *Gemeinsinn* formal, temos a sociedade humana. É na estética que o homem se apresenta por inteiro, em que matéria e forma (necessidade e liberdade) encontram o equilíbrio que o torna completo: nela reconhecemos “uma disposição da mente que abarca em si o todo da humanidade” (Schiller, 1995, p. 113). Como não pode ser orientada por máximas prescritivas que determinariam uma medida exata entre os contrários, a educação estética pressupõe algo como um ideal a ser perseguido constantemente, como se a humanidade se desse por reiterados ajustes que vão lhe compondo à medida que o homem (cidadão de certo país, de certa época) exerce sua *Menschheit*. Sem deixar de ser alguém em particular, alguém em especial, o homem pode vislumbrar a possibilidade de participar de uma comunidade mais ampla e, nesse sentido, universal. Dito de outro modo: para que eu exerça a minha humanidade, tenho de estabelecer os vínculos entre mim e esse homem que não se prende a nenhum tempo específico e que, nesse sentido, é atemporal, porque se mostra em todos os tempos. O que significa que cabe a nós aprendermos a ser homens, que a humanidade exige uma educação, que é algo que se conquista, um exercício permanente de conciliação entre o que nos é dado de modo mais imediato e o que nos permite ver que essa imediatez é mais uma ocorrência (particularizada) de um processo maior: o da humanidade. O que a beleza pode nos ensinar não é, como dissemos, regras determinadas ou leis prescritivas, trata-se, antes, de suscitar um cultivo, um processo de refinamento constante, se pudermos recuperar algo do que vimos em Hume. A estética possibilita esse exercício e, assim, pode nos educar ao incitar o jogo (*Spiel*) entre nossas tendências ou impulsos contrários: o caráter formal, que nos torna livres e racionais, e o material, ligado à necessidade da natureza e à sensibilidade. “Por não proteger de modo exclusivo nenhuma das funções da humanidade, ela favorece todas sem exceção, e se não favorece nenhuma isoladamente é por ser a condição de possibilidade de todas” (Schiller, 1995, p. 113), afirma o poeta alemão. O objeto belo é a “liberdade no fenômeno, autonomia no fenômeno” (Schiller, 2002, p. 59), espaço, para usar o termo empregado acima, em que razão e sensibilidade jogam e se comunicam, momento em que essas forças são “conjuntamente ativas” (Schiller, 1995, p. 113):

Todos os outros exercícios dão à mente uma aptidão particular e impõem-lhe, por isso, um limite particular; somente a estética o conduz ao ilimitado. Qualquer outro estado em que possamos ingressar remete a um anterior e exige, para a sua dissolução, um subsequente; somente o estético é um todo em si mesmo, já que reúne em si todas as condições de sua origem e persistência. Somente aqui sentimo-nos como que arrancados ao tempo, nossa humanidade manifesta-se com pureza e integridade, como se não houvera sofrido ainda ruptura alguma pelas forças exteriores (Schiller, 1995, pp. 113-114).

Parece estar nisto o passo que Schiller dá em relação a Kant, continuidade que ele acredita ter-lhe sido sugerida pela própria obra do filósofo de Königsberg: o gosto não diz respeito unicamente a uma natureza racional puramente reflexionante, mas à natureza humana. O poeta alemão, que aqui faz as vezes de filósofo, “antropologiza”, se assim podemos dizer, a estética da *Terceira Crítica*, e nesse lugar que era o da pureza (aqui entendida como livre da sensibilidade e dos prazeres sensíveis)

⁶ A esse respeito, ver a nota que Ricardo Barbosa acrescenta à sua tradução, na qual a noção de *Weltbürger* (cidadão do mundo) e *Zeitbürger* (cidadão da época ou do tempo) aparecem ligados ao caráter emancipatório das artes e, em especial, ao teatro de Schiller (Schiller, 2009, p. 70, nota 6).

de um sujeito que julga meramente por julgar, surge o homem com seu caráter dual e mesclado. Para evocar uma imagem a que Schiller recorre em suas Cartas a Augustenburg, à luz kantiana acrescenta-se agora o calor. Dito nas palavras precisas de Márcio Suzuki em um ensaio chamado *O filósofo e sua imagem*:

A história é imantada pela busca desse ideal, e não pelo ideal de moralidade ascética que está no fundamento da filosofia kantiana e fichtiniana da história. Noutras palavras, Schiller volta a uma concepção pré-crítica do ideal, na qual este é uma figuração ao mesmo tempo da virtude e da beleza, da ética e da estética, uma criação ao mesmo tempo da sensibilidade, da imaginação e da razão, **única força capaz de educar e cativar, isto é, de modificar os homens**. Seu perfectibilismo, assim como o de Adam Smith, não separa o sábio do artista, e nenhum dos dois do homem. Leitor não só de Adam Smith, mas também de Shaftesbury e de Ferguson, Schiller vê claramente que Kant e Fichte tentam estabelecer uma separação radical daquilo que o legado ciceroniano desses autores considerava uma coisa só: a moral “pura” provoca uma ruptura entre a conduta perfeita e a conduta imperfeita, entre a observância rigorosa à lei e as condições em que se pode obedecer a ela, entre “sabedoria” e “prudência”, traçando uma linha divisória intransponível entre o homem moral e o homem de gosto, entre o filósofo e o homem em geral (Suzuki, 2015, p. 147, grifo nosso).

No lugar do homem puramente racional que, segundo Suzuki, está na base da imagem do sábio kantiano e fichtiano, Schiller pretende estabelecer o homem lúdico, aquele que joga⁷ e corresponde ao impulso que harmoniza forma e matéria, razão e sensibilidade, liberdade e necessidade: um “homem estético” (Suzuki, 2015, p. 149).

À guisa de conclusão e como tentativa de propor uma questão com a qual encerraremos o presente texto, é curioso notar que a *Terceira Crítica*, que estabeleceu uma separação ou depuração entre gosto e moral e entre gosto e sensibilidade, tenha dado ensejo a uma leitura, quase imediata à sua publicação, que borra essas fronteiras ou limites (*Grenzen*). O próprio modo de exposição de Schiller parece acompanhar essa mudança ao substituir a forma sistemática de apresentação pelo gênero epistolar, pleno de imagens sensíveis e poéticas. Se é possível reconhecer aqui uma retomada de certos elementos do *taste* humiano, carregados da força persuasiva que a influência de Cícero lhes confere, a referência a Shaftesbury parece ainda mais premente. Para o pensador inglês, o homem, com toda a sua complexidade, é o tema, o assunto ou questão (*subject*) primordial da filosofia. Ignorar essa complexidade que faz de cada um de nós parte de uma sociedade específica, de certa cultura, país e época, e, ao mesmo tempo, membros de uma comunidade que Shaftesbury chama de cósmica, significaria perder a própria filosofia. Tendo sido deputado do partido *Whig* (o partido liberal, oposto ao *Tory*, conservador), neto de um personagem de extrema importância na política britânica da segunda metade do século XVII, dedicando suas obras à figura mais eminente do partido *Whig* de então (Lord Somers), Shaftesbury sabe bem do papel político que o tema do homem assume quando feito objeto principal de reflexão filosófica. Também ele não está interessado em separar o *taste* da moral e da vida humana. Similar ao que vimos ocorrer em Schiller, o inglês concebe o homem em um constante exercício entre o que nele é mais particular (ser inglês, de certa época, com certos costumes), e o que nele é geral ou universal (ser membro da humanidade, de uma sociedade expandida, algo como uma cosmópolis). Como no poeta alemão, aqui o gosto tem primazia e assume papel de destaque na formação do ser humano. A busca pela identidade, pelo *self* ou *my-self*, se faz nesse processo em que se vincula a realidade imediata do homem à condição de um cidadão do mundo. É assim que alguém se forma, fazendo com que suas particularidades

7 “Pois, para dizer tudo de vez, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e *somente é homem pleno quando joga*” (Schiller, 1995, p. 84). O comentário que Márcio Suzuki faz dessa passagem vale ser citado: “A ideia da contemplação estética como ‘livre jogo’ (jogo entre a imaginação e o entendimento; livre, porque não sujeito a regras e conceitos) foi apresentada por Kant na *Crítica do Juízo*. Schiller, como se vê, radicaliza essa ideia, entendendo o impulso lúdico como um jogo entre as capacidades racionais e sensíveis do homem, e a ausência de regras ou conceitos como uma verdadeira ‘liberdade humana’” (Schiller, 1995, p. 156, nota 56).

corroboem o seu pertencimento a uma comunidade que é a humana. Termo presente no título de sua obra mais relevante, as *Características*, o caráter do homem está ligado à moral, mas é sobretudo uma questão de gosto e crítica. Formar nosso caráter é um processo que não pode prescindir de julgamentos e apreciações acerca de nossa conduta e a dos demais. A exemplo do que os grandes artistas fazem em relação aos personagens que criam, temos de fazer de nós mesmos uma criação que exige prática constante, um contínuo refinar-se que nos propicia a oportunidade de julgar e criticar a persona (*character*, personagem) que devemos assumir em nossas variadas performances no palco do mundo, o *stage of the world*. E se ainda somos bárbaros, como nos dizia Schiller, é porque nos falta gosto.

Referências Bibliográficas

GALÉ, P. F. *Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma*. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. <https://doi.org/10.11606/T.8.2016.tde-24112016-124755>. Acesso em 20/02/2021.

HUME, D. *Essays moral, political and literary*. Indianapolis: Liberty Fund, 1985.

HUME, D. *Tratado da natureza humana*. Tradução de Débora Danowski. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.

HUME, D. *Ensaio morais, políticos e literários*. Tradução de Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2008.

KANT, I. *Primeira Introdução à Crítica do Juízo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1980a.

KANT, I. *Da arte e do gênio* (Crítica do Juízo §§ 43-54). Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1980b.

KANT, I. *Analítica do belo* (Crítica do Juízo §§ 1-22). Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1980c.

KANT, I. *Kritik der Urteilkraft*. Hamburgo: Felix Meiner, 1990.

KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.

LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

NASCIMENTO, L. F. S. *Crítica e gosto nos Ensaio de Hume*, Revista Filosófica de Coimbra, vol. 23, número 45, 2014, p. 59-72. http://dx.doi.org/10.14195/0872-0851_45_3. Acesso em 20/02/2021.

SANTOS, L. R. “Técnica da Natureza”, Reflexões em torno de um tópico kantiano. *Studia Kantiana* 9, 2009 p. 118-160. <http://www.sociedadekant.org/studiakantiana/index.php/sk/article/view/74>. Acesso em 20/02/2021.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. Tradução, introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHILLER, F. *Kallias ou sobre a beleza*. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SCHILLER, F. *Cultura estética e liberdade*. Tradução, introdução e notas de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.

SHAFTESBURY. *Characteristicks of men, manners, opinions, times*. Oxford: Clarendon Press, Vol. I e II, 1999.

SUZUKI, M. “O belo como imperativo”. In: SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SUZUKI, M. *O gênio romântico - crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SUZUKI, M. “O filósofo e sua imagem” In: FONSECA, E.; MATTOS, F. C.; RAMOS, F.C.; HULSHOF, M.; DELBONA, V. (Orgs.) *Dogmatismo & antidogmatismo: uma homenagem a Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola*. Curitiba: Editora da UFPR, 2015.