

Projeto de Pós-doutorado

A questão do gosto na filosofia britânica do século XVIII:

Shaftesbury, James Harris e David Hume

Maria Lúcia Cacciola

(Supervisora)

Luís Fernandes dos Santos Nascimento

(Aluno)

I. Objetivo

A partir do estudo das obras de Shaftesbury (1671-1713), James Harris (1709-1780) e David Hume (1711-1776), analisaremos a importância da questão do gosto para a elaboração do pensamento filosófico britânico do século XVIII.

II. Justificativa

O presente projeto nasceu de um trabalho realizado em nível de doutorado, sob o financiamento da CAPES e do CNPq, a respeito da concepção de *caráter moderno* na obra de Shaftesbury. O estudo da noção shaftesburiana de *Modernidade* levou-nos a reconhecer o papel fundamental que a análise da beleza e da produção artística desempenha não apenas em sua filosofia, mas na de outros autores de língua inglesa do mesmo século, tais como James Harris e David Hume. Shaftesbury defende a tese segundo a qual o cultivo do gosto aperfeiçoa e desenvolve as faculdades naturais dos homens. Seguindo os passos de seu mestre e tio (Shaftesbury), James Harris também afirmará em sua obra que o gosto é um elemento indispensável à formação do homem. Encontramos a mesma postura em David Hume, para quem a contemplação e o exame do belo promovem e aprimoram o juízo (*judgement*) e a capacidade crítica. Por esse motivo, ter gosto é tão importante para aquele que julga e examina os mais diversos objetos e assuntos: o filósofo. Ao unir esses três autores, nossa pesquisa visa mostrar que no pensamento britânico do século XVIII o gosto torna-se um tema genuinamente filosófico e acaba por relacionar-se ao que então se entendia por filosofia.

III. Introdução

O que é propriamente o *gosto* (*taste*) para os filósofos britânicos do século XVIII? Em princípio, podemos dizer que se trata da faculdade de reconhecimento e apreciação de tudo aquilo que eles chamaram de *fair, fine e beauty*. Ou seja: os objetos do gosto são aqueles considerados como justos, proporcionais, finos ou belos. Se somos capazes de admitir a beleza de uma paisagem, a justeza de um quadro ou o refinamento de um poema, isso só é possível graças a essa capacidade de análise e observação do belo. Mas esse não é o único sentido a ser levado em conta: a leitura de autores como Shaftesbury, James Harris e David Hume mostra-nos que a simples idéia de uma faculdade de julgar a beleza e a justeza dos objetos naturais ou artísticos (tais como uma paisagem e

um quadro) não é suficiente para definir o que entendem por *gosto*. A própria constatação de que existe uma “bela-arte” (uma beleza “criada”, por oposição à natural) já indica um outro aspecto a ser considerado: o âmbito do *taste* não pode se restringir ao da mera contemplação do belo, ele também terá de abarcar o da produção artística. Mas como é possível criar uma beleza? De acordo com Shaftesbury, para que um pintor realize seus quadros, é preciso que ele exercite e forme o seu “olhar”, sem o qual suas “mãos”¹ jamais encontrariam um modo apropriado de expressar suas idéias. Se os músicos ou os poetas foram suficientemente hábeis para compor suas respectivas obras, argumenta James Harris, é porque também são capazes de julgá-las, observá-las e aprimorá-las. A feitura de objetos belos exige então uma constante reavaliação daquilo que se produz: não há como separar a criação artística da questão do gosto, uma vez que a primeira depende do aperfeiçoamento da capacidade de julgar e criticar a própria arte. A criação pressupõe algo como uma “contemplação ativa” – um “olhar” (para usar o termo de Shaftesbury) que analisa e estuda aquilo que observa, entende o porquê de sua beleza e, assim, torna-se capaz de produzir o belo.

Como tema filosófico, o gosto está diretamente relacionado à produção e ao julgamento da beleza. E é justamente a partir da investigação acerca do belo que os filósofos como Shaftesbury, Harris e Hume sugerem o seguinte problema: em que medida o exercício da filosofia demandaria o cultivo do gosto? Segundo Hume, analisar quadros, ler poemas e buscar a compreensão daqueles elementos que fazem da obra de gênio um produto digno desse nome é uma atividade que nos prepara para julgar e examinar qualquer outro tipo de assunto ou âmbito de nossas vidas. Desse ponto de vista, o gosto promoveria um melhor uso de nossa capacidade de julgar em geral. O belo seria um objeto privilegiado: algo que instiga e estimula nossa faculdade de análise e que, por isso, nos ajudaria no exame de todas as outras coisas². Mas uma tal observação pode valer quando se trata de pensar a filosofia? O estudo ou a análise de artes como a pintura, a poesia, a música ou o teatro pode fazer com que o filósofo se torne mais consciente daquilo que caracteriza a sua própria atividade? Essa pergunta leva a uma outra: é legítimo exigir da elaboração dos argumentos e do texto do

¹ A esse respeito, ver: SHAFTESBURY. *Plasticks*.

²HUME, D. *Of delicacy of taste and passion*. In: *Essays – moral, political and literary*.u

filósofo que eles sejam belos (*beauty*), justos (*fair*) e finos (*fine*)? Um ensaio de David Hume parece-nos bastante esclarecedor a esse respeito e poderá ajudar-nos a explicitar o ponto que o vincula a Shaftesbury e a James Harris: a sua concepção de gosto.

IV. Resumo

Nas linhas que abrem um ensaio chamado *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever* (*Of simplicity and refinement in writing*), Hume diz o seguinte:

“A arte de escrever com finura consiste, de acordo com o Senhor Addison, em **sentimentos** que são naturais sem serem óbvios. Não pode haver definição mais justa e mais concisa dessa arte.”³

Como nos mostra a edição dos *Ensaio*s organizada por Eugene F. Miller, ao mencionar o nome de Joseph Addison, Hume refere-se ao *Spectator* de número 345, datado de 5 de abril de 1712⁴. Em uma nota a uma recente tradução desse mesmo livro de Hume, Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta acrescentam que se trata de um texto no qual Addison comenta o *Paraíso Perdido*, de Milton. Para o autor do *Spectator*, a obra do célebre poeta inglês é uma prova de que o refinamento na escrita deve provir de uma naturalidade que jamais se confunde com a obviedade, tese que é recuperada por Hume no trecho acima citado. No entanto, como nos lembram os tradutores brasileiros, há algo no texto do filósofo escocês que não se encontra no de Addison, a saber: a palavra “sentimento” (*sentiment*). Esse detalhe é fundamental para a compreensão do que é para Hume “escrever com simplicidade e refinamento”, sobretudo quando consideramos a distinção que o filósofo estabelece entre os termos *sentiment* e *feeling*:

“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.”⁵

³ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing. Essays moral, political and literary*, p.191, grifo nosso. A tradução dos *Ensaio*s que aqui citamos é de Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta. Como essa edição brasileira para a referida obra de Hume ainda está no prelo, optamos por citar a paginação da edição que esses mesmos tradutores usaram como referência: a de Eugene F. Miller. (ver: Bibliografia).

⁴ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing. Essays moral, political and literary*, p.191, nota 1.

⁵ SUZUKI, M. e PIMENTA, P.P. *Ensaio*s morais, políticos e literários, nota 2 à tradução do ensaio *Of simplicity and refinement in writing*.

Temos então uma primeira definição do que vem a ser a *arte de escrever* ou a *bela escritura* (*fine writing*) para Hume: trata-se da *expressão* de opiniões, juízos ou reflexões, que, embora natural, não é óbvia. Mas qual é exatamente a diferença entre o óbvio e o natural na arte de escrever? A fim de responder a essa questão, o filósofo escocês distingue o que ele chama de dois gêneros (*kinds*) de excessos cometidos pelos escritores. Um deles é o exagero de simplicidade ou de obviedade. O outro é o excesso de refinamento e ornamentação, que torna o texto artificial.

Explicando o primeiro gênero de exagero, Hume dirá que “sentimentos meramente naturais não afetam a mente com nenhum prazer, nem parecem dignos de nossa atenção”⁶ e ilustra o seu argumento com os seguintes exemplos: as piadas de um barqueiro, as opiniões de camponês ou as grosserias de cocheiro “são todas elas naturais e desagradáveis”⁷. “Que comédia insípida não teríamos se copiássemos, fiel e integralmente, o futrico de uma mesa de chá?”⁸, pergunta o filósofo escocês? A mera cópia da “vida chã” (*low life*), completamente desprovida das graças e dos ornamentos que a arte lhe empresta, não pode agradar. Pior ainda: a representação das coisas tal como elas são, é tediosa e insípida – não chama a atenção de ninguém. Óbvio é então aquele texto que não apresenta nada de novo, que se atém aos limites do “meramente natural” (*merely natural*) e, por essa razão, não pode tocar (*strike*) a mente. Somente as “pinceladas” (*strokes* = golpes) do artista podem dar vida e força ao que é ordinário e corriqueiro. São as “cores inimitáveis”⁹ de Cervantes que fazem com que um simplório camponês como Sancho Pança se transforme em um grande personagem, capaz de entreter e agradar a todos. De acordo com Hume, assim como o autor de Don Quixote, todos os escritores, na medida em que pretendem chamar a atenção de seu público, devem evitar o exagero de simplicidade (ou obviedade) e desenvolver algo de original. Mesmo os oradores, os filósofos e os críticos têm de levar isso em conta: para ser convidativo e ter sabor (*relish*), um discurso precisa trabalhar com algum grau de novidade, do contrário, acrescenta Hume, seu autor “pode ser correto, mas jamais será agradável”¹⁰. Por outro lado, aqueles escritores que fazem de suas

⁶ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.191.

⁷ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.191.

⁸ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, pp.191-192.

⁹ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.192.

¹⁰ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.192.

obras o resultado de uma arte “meramente surpreendente”¹¹ e que desprezam por completo tudo o que é comum e ordinário, também cometerão um excesso: “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**”¹². Eis aí o segundo gênero de exagero na arte de escrever: o que é “meramente surpreendente”, aquilo que seria novo ou original por completo, é desagradável justamente porque carece de qualquer relação com algo anterior: uma origem, um modelo no qual se assemelha. O desenho de uma quimera é insípido e desinteressante, pois não oferece a possibilidade de uma comparação com nada que se apresente na natureza. Se não lhe for dada a chance de comparar o quadro que contempla com alguma coisa que já conhece, o público não o considerará belo. O argumento de Hume visa mostrar que a beleza de uma arte depende dessa comparação: os artistas necessitam trabalhar com alguns elementos comuns (conhecidos de todos), sem os quais suas produções se tornam enfadonhas. Paradoxalmente, o excesso de originalidade leva à perda de uma origem, o que, por sua vez, impossibilita a apreciação da obra e confundem o olhar e o julgamento do espectador. O mesmo pode ser dito de escritores que abusam da linguagem e exageram nos ornamentos e no emprego de palavras desconhecidas da grande maioria do público:

“Expressões incomuns, exibição ostensiva de engenho, símiles incisivos, inflexões epigramáticas, especialmente quando ocorrem com demasiada freqüência, mais desfiguram que embelezam o discurso. Assim como o olho, ao examinar um edifício gótico, é distraído pela multiplicidade de ornamentos e perde o todo em virtude da minuciosa atenção que dedica às partes, também a mente, ao estudar um trabalho abarrotado de engenho, fica cansada e descontente com esse esforço constante de brilhar e surpreender.”¹³

Podemos notar que há no texto de Hume dois momentos que se complementam. No primeiro ele afirma que o exagero de refinamento e engenho na arte de escrever acarreta na perda de uma referência comum ou natural (o desenho da quimera é o exemplo dado pelo filósofo escocês quando explica esse caso). No segundo, ele diz que esse mesmo exagero faz com que não se possa apreender

¹¹ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.192.

¹² HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.192.

¹³ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, pp.192-193.

a totalidade da obra, que se esvai em meio aos infinitos ornamentos apresentados pelo artista (Hume recorre aqui à imagem do edifício gótico). Os exemplos do desenho da quimera e do edifício gótico mostram dois aspectos de um mesmo argumento, a saber: o uso desmedido do refinamento faz com que um texto se torne uma obra incompleta (na qual a totalidade é obscurecida pelas partes) e, com isso, ganha ares de estranheza e monstruosidade – afasta-se do natural. A profusão de detalhes, o abuso no emprego de expressões e construções incomuns confunde a apreciação do público e o impede de reconhecer o que ali haveria de novo. Na ânsia de inovar, o autor que quer surpreender e escreve como se estivesse construindo um edifício gótico acaba por obter um efeito muito similar ao do escritor “meramente natural”: causa tédio e aborrece aquele que o lê.

Portanto, para bem escrever é preciso saber mesclar o óbvio à novidade. Assim como a produção, o julgamento da obra depende das relações que se estabelece entre o pólo do ordinário e o do surpreendente. Ignorar um desses dois extremos significa desconhecer aquilo que torna a arte de escrever bela e fina. A beleza nasce da proporção e da justeza entre elementos comuns e inusitados: entre a simplicidade e o refinamento. Tanto na expressão da obviedade chã (*low*) quanto nas obras que apresentam uma profusão de ornamentos não há lugar para o exercício mental – em ambos os casos, nada toca (*strike*) a mente. Os dois gêneros de exagero dificultam as comparações que possibilitam os juízos e as análises que identificam a beleza de um texto. Assim, a questão da “arte de escrever com finura” (a *fine writing*) passa a ser a de *como* mesclar o “meramente natural” com engenhoso ou surpreendente. A esse respeito, Hume diz:

“Não há assunto mais copiosamente tratado pelo saber crítico do que a justa mistura de simplicidade e refinamento na arte de escrever e, por isso, para não me perder num campo tão vasto, restringir-me-ei a umas poucas **observações gerais** sobre esse tópico.”¹⁴

Nesse trecho, que constituí um pequeno parágrafo de *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever*, Hume nos mostra que tudo o que até então afirmara nesse ensaio era moeda corrente entre os críticos, ou seja: a tese de Addison segundo a qual a escrita fina tem de ser natural sem ser óbvia e que, portanto, dever misturar simplicidade e refinamento, já é (no momento em que

¹⁴ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.193, grifo nosso.

Hume redige seu ensaio) um argumento conhecido por todos e, nesse sentido, ele é *óbvio* para aqueles que se dedicam à questão da arte de escrever. Com a passagem acima citada, o filósofo escocês deixa claro ao seu leitor que está trabalhando com uma idéia bastante difundida e reconhecida pelos críticos, e é a partir dessa “obviedade” (que não tem nada de original) que ele irá agora introduzir certas “pinceladas” (*strokes*) de novidade e refinamento. Como o próprio Hume diz, trata-se de algumas “observações gerais sobre o tema”, mais precisamente de três comentários a respeito da arte de escrever. No primeiro deles, ele afirma:

“Em primeiro lugar observo: ainda que se deva evitar os dois gêneros de excesso, e ainda que se deva estudar o meio-termo próprio a cada obra, esse meio-termo não reside num ponto, mas admite uma considerável latitude.”¹⁵

Não há como determinar com precisão um meio-termo para a mistura entre simplicidade e refinamento e diferentes artistas podem atingir o mesmo grau de elegância na escrita a partir de combinações distintas de obviedade e novidade. “Todo esse intervalo pode ser preenchido por poetas diferentes entre si”, acrescenta Hume, “mas cada um deles igualmente admirável em seu estilo e maneiras peculiares”¹⁶. Analisar a beleza de um texto exige que se considere o modo como a obra foi composta: leva em conta as particularidades e as características próprias de seu autor. O crítico tem então de entender que existem várias manifestações ou medidas para uma mesma idéia de equilíbrio entre simplicidade e refinamento. Afirmação essa que pode parecer um tanto paradoxal, uma vez que nos leva a admitir que esse “meio-termo” defendido por Hume é, concomitantemente, algo que se repete ou que sempre é buscado pelos mais diferentes poetas e escritores, mas que jamais é idêntico para cada um deles. Ou seja: a idéia de “meio-termo” entre simplicidade e refinamento é (ao mesmo tempo) universal (já que todos os escritores a consideram) e particular (visto que cada artista encontrará a sua própria maneira de combinar obviedade e novidade). Esse tema fica ainda mais explícito quando lemos a segunda observação proposta por Hume:

¹⁵ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.193.

¹⁶ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.193.

“Minha segunda observação sobre esse tópico 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 os limites entre o defeito e a beleza.”¹⁷

Mais uma vez Hume trabalha com um paradoxo: a explicação de onde está localizado o meio-termo entre simplicidade e refinamento tem necessariamente de pressupor o fato de que é impossível fixar com precisão esse ponto de equilíbrio. Não é por acaso que o filósofo escocês começará o seu comentário de uma maneira negativa, isto é: mostrando o que não deve ser feito e criticando aqueles que buscaram dar ao tema uma resposta acabada e conclusiva. De acordo com Hume, Fontenelle em sua *Dissertação sobre as pastorais*¹⁸ esforçou-se para fixar um meio-termo que fosse conveniente a esse tipo de poesia e, no entanto, acrescenta o filósofo escocês, quando lemos as “pastorais” que esse autor escreveu constata-se que ele exagerou no refinamento¹⁹. Os poemas de Fontenelle vão de encontro ao que é prescrito por sua crítica e exageram nos ornamentos. Sem que o diga explicitamente, Hume sugere que é o modo com que o francês trata a poesia em *Dissertação sobre as pastorais* (procurando estabelecer para ela normas e regras bem determinadas) que o torna um mau escritor. O “falso gosto”²⁰ (*false taste*) que o leitor encontra em sua poesia é o mesmo que orienta os seus juízos e reflexões acerca da literatura. Ao recorrer às obras de Fontenelle, Hume visa sustentar o argumento a partir do qual não há como estabelecer regras universais para a arte de escrever. Mesmo um gênero literário específico (tal como o pastoral) pode ser produzido de diversas maneiras, de acordo com o modo com que o seu autor mistura simplicidade e refinamento, obviedade e novidade. Quando ignora esse caráter flexível da arte de escrever, o crítico perde as particularidades das obras que examina e acaba por desprezar aquilo que as torna belas:

“Nenhuma crítica pode ser instrutiva se não desce às particularidades e se não é repleta de exemplos e ilustrações. Por toda a parte se reconhece que a beleza, assim como a virtude, está no

¹⁷ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.194.

¹⁸ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.194.

¹⁹ HUME, D. “Os sentimentos de seus pastores são muito mais adequados às *toilettes* de Paris do que às florestas da Arcadia”. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.194.

²⁰ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.194.

meio-termo; a grande questão, no entanto, é onde se localiza esse meio-termo, e ela jamais pode ser **suficientemente** elucidada por raciocínios gerais.”²¹

A atividade da crítica demanda o equilíbrio entre dois domínios: o geral e o particular. As observações que Hume faz nesse ensaio sobre a arte de escrever são (como ele mesmo afirma) *gerais*, porém “descem às particularidades”, para usar uma expressão empregada no trecho acima citado. Ou seja: Hume ilustra o seu texto, exemplifica e recorre a casos particulares quando deseja explicar aquilo que, como ele mesmo diz, “não pode ser explicado por palavras”. Portanto, recorrer a Fontenelle é uma maneira de tornar claro algo que de outro modo não poderia ser dito, isto é: o fato de não haver como determinar um meio-termo fixo para a arte de escrever. No texto de Hume, o autor francês é um *exemplo particular* que ajuda a corroborar a “observação geral” que ali é proposta. Por oposição ao *false taste* de Fontenelle, o crítico dotado de um “gosto verdadeiro” sabe que há um momento em que a elaboração do seu próprio argumento exige que ele vença sua natural postura professoral, que combata a tentação de tudo explicar e passe a indicar – a ilustrar. Quando apenas trabalha com regras gerais e não oferece exemplos de casos particulares, o texto crítico acaba por assemelhar-se à imagem do desenho da quimera ou à do edifício gótico, ou seja: perde por completo o contato com o objeto que examina e sobre o qual discorre, tornando-se ou confuso ou cansativo para aquele que o lê.

Por outro lado, a análise que se detém unicamente em particularidades, que não faz outra coisa senão parafrasear e copiar os autores e temas que examina, também não poderá ser considerada como *crítica*, pois, a exemplo daquelas que se perdem em observações e regras gerais, ela nada diz da questão que examina. É preciso combinar universalidade e particularidade: os argumentos gerais têm sempre de ser acompanhados de casos que os ilustram. É curioso notar que o modo como Hume elabora sua obra atesta essa sua tese. O próprio estilo e a maneira com a qual esse ensaio (*Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever*) é escrito podem ser entendidos como aquele elemento *particular* que aliado às observações gerais ali introduzidas, fazem dele um texto genuinamente crítico. Em outros termos: esse ensaio é (ele mesmo) a melhor ilustração do que

²¹ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.194.

pretende defender. Diferentemente de Fontenelle, Hume apresenta e aplica o que entende ser o meio-termo na arte de escrever. Sua teoria é, ao mesmo tempo, um exemplo do que sustenta: ao defender a idéia de que o bom escritor deve aliar obviedade e novidade, ele a pratica quando toma o tema do meio-termo (conhecido de todos os críticos) e o trata de um novo modo (descartando a possibilidade determinação precisa da mistura entre simplicidade e refinamento). A última observação de Hume retoma esse mesmo ponto e acrescenta uma ressalva ao que foi dito nas duas anteriores:

“Proponho como terceira observação sobre esse assunto 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.”²²

Ora, mas por que o excesso de refinamento é menos belo e mais perigoso do que o de simplicidade? A primeira parte da resposta de Hume é a seguinte: ele é menos belo, porque é mais intenso. Textos exageradamente refinados representam uma violência à mente – uma grande perturbação que, em pouco tempo, transforma-se em constrangimento e irritação. A profusão de ornamentos e palavras requintadas pode surpreender em um primeiro momento, mas logo cansa. Mais uma vez o filósofo escocês recorre a exemplos para ilustrar suas observações. Os epigramas de Marcial são por demais refinados e, por essa razão, não resistem a uma segunda leitura: ao reler a primeira linha, a mente “recorda o todo”²³ e já se sente cansada com a lembrança dos abusos cometidos pelo poeta. Ao contrário, a releitura de uma obra que pende para a simplicidade “é tão fresca quanto a primeira (leitura)”²⁴. Esse é o caso de Catulo e do poeta irlandês Thomas Parnell. Com os livros, acrescenta Hume, ocorre o mesmo que com as mulheres, “nas quais uma certa sobriedade nos modos e nos trajes é mais atraente que todo aquele esplendor de cosméticos, ares afetados e vestidos, que pode deslumbrar o olhar, mas não conquista o afeto (*but not reaches the affections* = não alcança a afeição)”²⁵. Em si mesmo, o refinamento é bastante efêmero – seu tempo de duração é equivalente à intensidade com que arrebatava a mente. Se, como explica Hume em um

²² HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.194.

²³ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.195.

²⁴ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.195.

²⁵ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.195.

ensaio chamado *Do padrão de gosto* (*Of standard of taste*), o reconhecimento da beleza de um determinado objeto depende do julgamento acurado daquele que o contempla e analisa²⁶, então um texto que não permite ao seu leitor a possibilidade de um cultivo ou de releituras, que perturba e cansa o seu público, não poderá ser tomado como belo. “Um verdadeiro gênio, ao contrário [do falso], quanto mais perdura e mais se difunde a sua obra, mais sincera é a admiração que encontra”²⁷. Os golpes ou pinceladas de gênio (*strokes of genius*) não têm nada a ver com a violência à qual o exagero de refinamento submete a mente. Verdadeiros artistas não querem extasiar o seu público, mas oferecer-lhe um prazer duradouro, que pode ser objeto de um cultivo²⁸. De uma certa maneira, os grandes escritores já nascem clássicos: sua duração (ou “perduração”) está dada desde o momento em que conseguem combinar de modo elegante simplicidade e refinamento. Uma vez que não exagerarem nas novidades e nos ornamentos, suas obras serão belas e sempre guardarão um frescor (*fresh*) que os mantém vivos e atuais.

Em segundo lugar, para além do fato de ser menos belo, Hume afirma que o excesso de refinamento é mais perigoso do que o de simplicidade, pois é aquele que com mais frequência os homens de letras tendem a cair. Artistas são naturalmente propensos a artifícios. Assim, necessitam tomar mais cuidado com esse gênero de abuso do que com o outro. Mas o perigo não é apenas restrito a atividade dos escritores, também os leitores podem começar a pensar que a ostentação e o exagero de engenhosidade são as marcas características da boa escritura. “Leitores ordinários”, diz-nos Hume, “impressionam-se fortemente com ele (o refinamento) e falsamente imaginam ser este o modo mais difícil quanto mais excelente de escrever”²⁹. A leitura da obra de um autor excessivamente refinado pode comprometer e prejudicar o gosto dos seus leitores, sobretudo o dos mais jovens que, diante da ostentação e do engenho de tal obra, os tomarão como um modelo de escritura. Cabe então ao crítico chamar a atenção para os malefícios desse tipo de literatura.

²⁶ Nesse texto, Hume diz: “Perfeita serenidade da mente, concentração de pensamento, devida atenção ao objeto: se qualquer uma dessas circunstâncias faltar, nosso experimento será falacioso, e seremos incapazes de julgar a beleza geral e universal”. HUME, D. *Of the standard of taste*. In: *Essays moral, political and literary*, pp.232-233.

²⁷ HUME, D. *Standard of taste*. In: *Essays moral, political and literary*, p.233.

²⁸ “O mesmo Homero que agradava em Atenas e Roma há dois mil anos ainda é admirado em Paris e em Londres” (HUME, D. *Standard of taste*. In: *Essays moral, political and literary*, p. 233).

²⁹ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.196.

Existe ainda uma razão histórica para que Hume prefira a simplicidade ao refinamento. De acordo com o filósofo escocês, o cuidado com as ostentações e ornamentos na escritura é uma preocupação peculiar à sua época, “porque é o extremo em que os homens mais tendem a cair depois que as letras fizeram algum progresso e depois que surgiram escritores eminentes em toda espécie de composição”³⁰. Uma tal constatação pressupõe não somente a compreensão do momento em que se vive (o conhecimento das características da época presente), mas também o entendimento de um percurso pelo qual a literatura e as artes em geral são propensas a seguir: depois de um período em que o mundo erudito atinge uma certa maturidade, é bem provável que se chegue a uma época em que os autores e o público exagerem no refinamento. É tendo em vista uma tal idéia de “percurso” ou “história” da erudição (*learning*) que Hume pode dizer que os artistas de um futuro muito próximo (entre eles, os escritores de seu tempo) privilegiarão os ornamentos, o uso de termos incomuns e de todo tipo de recurso que possa destacar seu engenho e originalidade. Daí, a importância de sua advertência: é preciso priorizar a simplicidade, sobretudo porque, na época em que Hume escreve, o gênero simples não é considerado como o mais adequado a um bom escritor. Dito isso, o filósofo escocês termina o ensaio *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever*.

Como dissemos, essa recomendação que encerra o referido texto de Hume está baseada na idéia de que existem certas tendências que freqüentemente se repetem na formação e no desenvolvimento da cultura e da erudição humanas. Graças a essa concepção de movimento ou história da erudição, o filósofo escocês pode supor (e, de certo modo, arriscar uma previsão) qual será o próximo passo do desenvolvimento da literatura. Esse mesmo argumento é explicitado em um outro texto que compõe sua coletânea de ensaios: *Do surgimento e do progresso das artes e das ciências* (*Of the rise and progress of arts and sciences*). De acordo com essa obra, é muito mais fácil determinar a origem e o desenvolvimento da história civil do que o surgimento e o progresso da história da erudição. O estudo que se dedica à primeira sempre estará mais seguro do seu sucesso do que aquele que busca entender o percurso que seguem as artes e ciências: “não há assunto sobre o

³⁰ HUME, D. *Of simplicity and refinement in writing*. In: *Essays moral, political and literary*, p.196.

qual devemos proceder com mais cuidado”³¹, diz Hume a respeito da erudição. Diferente do que ocorre com as causas que atuam na vida civil (paixões como a avareza, a amizade, o amor, a ambição, a honra, a vergonha, a gratidão e a vingança³²), é muito difícil determinar o que move o progresso no âmbito das letras:

“Aqueles que cultivam as ciências em qualquer estado são sempre pequenos em número. A paixão que os governa é limitada, seu gosto e juízo delicados e facilmente pervertidos. Portanto, o acaso ou as causas secretas e desconhecidas têm de ter uma grande influência no surgimento e no progresso de todas as artes finas.”³³

“Há certamente algo de acidental no surgimento das artes em qualquer nação”³⁴, afirma Hume em uma passagem de *Da eloquência* que em muito lembra a acima citada. No entanto, apesar de tanta imprecisão e da forte presença do acaso, é ainda possível encontrar um mínimo de fixidez capaz de viabilizar a idéia de uma “história dos progressos das artes e ciências”. Embora sejam sempre poucos aqueles que se ocupam com o conhecimento, eles existem em todas as nações e épocas da humanidade. Isso mostra que há susceptibilidade universal (dos homens em geral) às obras de eruditos que vai além do acaso que reina nos motivos que as impulsionam e as originam:

“Portanto, a questão acerca do surgimento e do progresso das artes e ciências não é totalmente uma questão acerca do gosto, do gênio e do espírito de uns poucos, mas, em alguma medida, leva em conta causas e princípios gerais.”³⁵

De acordo com Hume, o gosto de um povo é como um material bruto a ser formado pelas mãos de poucos eruditos. E é essa possibilidade de formação (latente em todos as pessoas das mais diversas épocas e nações) que permite uma análise sobre o tema de um progresso nas artes e ciências. Ou seja: quando se reconhece que o gosto não é um tema inteiramente casual ou acidental, encontra-se aquilo que nele é geral. Mais ainda: ao detectar-se o elemento universal das questões que envolvem o julgamento da beleza, pode-se também identificar vários casos particulares em diferentes

³¹ HUME, D. *Of the rise and progress of arts and sciences*. In: *Essays moral, political and literary*, p.113.

³² A esse respeito ver também o ensaio *Da eloquência* (*Of eloquence*). In: *Essays moral, political and literary*, In: *Essays moral, political and literary*, pp.97-110.

³³ HUME, D. *Of the rise and progress of arts and sciences*. In: *Essays moral, political and literary*, pp.113-114.

³⁴ HUME, D. *Of eloquence*. In: *Essays moral, political and literary*, In: *Essays moral, political and literary*, p.106.

³⁵ HUME, D. *Of the rise and progress of arts and sciences*. In: *Essays moral, political and literary*, p.115.

países e períodos históricos. É possível comparar exemplos, extrair deles observações e perscrutar (*to trace* = traçar) um movimento, tendência ou padrão a partir do qual as artes e ciências se formam. Assim como no ensaio *Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever*, em *Do surgimento e do progresso das artes e das ciências* Hume apresenta considerações gerais que são fundamentadas por exemplos particulares: ele fala de diferentes épocas e modelos políticos, compara gregos com romanos, romanos com modernos, chineses com egípcios, franceses com ingleses etc. Em seu argumento há sempre essa relação de complementaridade entre uma esfera particular e uma outra universal. Os exemplos usados por Hume só podem ser vinculados por um raciocínio mais abrangente, que vai além da mera particularidade. Por sua vez, julgamentos gerais que ignoram as ocorrências particulares tornam-se por demais abstratos. Uma regra universal que não se apóia em casos que a ilustram, inevitavelmente fracassará – como vimos, esse foi o grande erro de Fontenelle.

É então possível estabelecer uma noção ou um padrão para o gosto, embora nunca haverá para ele uma regra fixa ou bem determinada: essa flexibilidade é própria à beleza artística. Para escrever com finura, o homem de letras tem de estar consciente desse caráter flexível do gosto e saber identificar qual é a combinação de simplicidade e refinamento que melhor se adéqua não apenas ao assunto sobre o qual discorre, mas também à época em que vive. Como nos diz Hume, escrever bem na Modernidade exige que se saiba que o momento privilegia o refinamento e, por isso, é necessário que o autor busque o seu equilíbrio na simplicidade. O escritor precisa ter uma boa noção dos desenvolvimentos e progressos das artes e ciências, do contrário não saberia em que ponto ou momento dessa “história” ele está. Ou seja: a arte de escrever com finura exige a atividade da crítica. Nenhum escritor obterá êxito sem antes ser um bom juiz dos temas aos quais se dedica. Sem a crítica não há como comparar diferentes exemplos, formular considerações gerais, distinguir entre o óbvio e a novidade. Por fim, podemos dizer que para Hume não é pelo estabelecimento de regras fixas que se forma e cultiva um padrão de gosto, mas pelo exercício contínuo da crítica.

Guardadas as diferenças que separam a filosofia de Hume da de Shaftesbury, é possível afirmar que o autor escocês chega a uma conclusão muito similar à defendida anteriormente pelo inglês, isto é: o gosto não depende da prescrição de normas, mas da prática da crítica. Já em 1711

(trinta anos antes de Hume começar a escrever os seus *Ensaio*s), Shaftesbury dizia no sexto e último tratado de suas *Características*, as *Miscellaneous reflections*: “Um **gosto** legítimo e justo não pode ser gerado, criado, concebido ou produzido sem o *trabalho* e as *penas* da **crítica**”³⁶. Tal como Hume, Shaftesbury afirmará que a contemplação e o julgamento de objetos ou obras tidos como belos desenvolvem e mantêm o nosso senso crítico. O homem que quer aperfeiçoar suas habilidades e transformar-se em um pensador ou filósofo precisa aprimorar o seu gosto. “Se ele viaja a **Roma**”, diz-nos Shaftesbury, “pergunta quais são as mais verdadeiras obras da arquitetura, as melhores ruínas de estátuas, as melhores pinturas de um **Rafael** ou de um **Carracci**. Embora à primeira vista eles lhe pareçam antiquados, grosseiros ou funestos, ele resolve vê-los várias vezes até que seja levado a saboriá-los e a encontrar suas *graças* e *perfeições* escondidas.”³⁷. Considerado como o verdadeiro discípulo de Shaftesbury, James Harris (sobrinho do autor das *Características*) também irá destacar em sua obra o papel fundamental que o gosto tem na formação de um juízo crítico. Publicados originalmente em 1744, os seus *Três Tratados* (1. *Treatise concerning art*, 2. *Treatise concerning music, painting and poetry*, 3. *Treatise concerning happiness*) podem ser considerados como um modo de dar continuidade às idéias de Shaftesbury a respeito de artes como a pintura, a poesia e a música. Para Harris, a felicidade (tema moral por excelência) também é uma arte e, por essa razão, exige gosto daquele que a pratica.

Eis aí o que une Shaftesbury, Harris e Hume: uma concepção segundo a qual o exercício crítico que a apreciação do belo promove é um meio muito eficaz de aperfeiçoar as capacidades naturais do homem (sejam elas morais, cognitivas ou estéticas). Por essa razão, é possível encontrar na maneira como os três apresentam a questão do gosto uma relação que vincula os tópicos que envolvem a beleza e a produção artística à própria atividade filosófica. A exemplo do que vimos em Hume, para Shaftesbury e para Harris o filósofo terá muitas dificuldades ao analisar, entender e expor os temas sobre os quais discorre caso não seja um *man of taste*.

³⁶ *Miscellaneous reflections*. In: *Characteristics of men, manners, opinions, times*, p.208, vol.2. Os grifos e itálicos são do próprio Shaftesbury.

³⁷ *Soliloquy or advice to an author*. In: *Characteristics of men, manners, opinions, times*, p.174, vol.1. Os grifos e itálicos são do próprio Shaftesbury.

IV. Metodologia de trabalho e avaliação dos resultados

Leitura, fichamento e análise dos livros da bibliografia básica. Pesquisas bibliográficas e reuniões com a supervisora, a Professora Doutora Maria Lúcia Cacciola .

V. Cronograma de pesquisa

Primeiro ano: Crítica e filosofia em Shaftesbury. Nesse primeiro ano, buscaremos compreender os seguintes pontos da obra de Shaftesbury: 1) o vínculo que o autor das *Características* estabelece entre natureza humana, arte e moral; 2) o papel que a leitura de autores clássicos (como Aristóteles, Horácio, Cícero e Longino) desempenha no modo como ele relaciona gosto e filosofia; 3) a importância do estudo da Antigüidade para a formação de um gosto e crítica modernos. *Bibliografia fundamental* para esse primeiro ano: *Sensus communis: an essay on the freedom of wit and humour, Soliloquy or advice to an author, The moralists, A letter concerning design, The judgement of Hercules e Plastics*.

Segundo ano: Linguagem e expressão artística em James Harris. Neste segundo ano de pesquisa, examinaremos influência que Shaftesbury exerceu na concepção de gosto de James Harris a partir dos seguintes itens: 1) a idéia de que o julgamento das belezas naturais e artísticas aperfeiçoa as faculdades humanas; 2) a importância dada ao modo como os filósofos antigos tratam a arte e a filosofia, sobretudo Aristóteles; 3) como o estudo da linguagem efetuado por Harris está relacionado às análises ele que faz das artes e das filosofias antigas e modernas. *Bibliografia fundamental* para esse segundo ano: *Three treatise (1. A dialogue concerning art, 2. A discourse on music, painting, and poetry, 3. A treatise concerning happiness)* e *Hermes; or A philosophical inquiry concerning universal grammar*.

Terceiro ano: A delicadeza em David Hume. Tendo em vista a distinção entre *delicadeza de paixão* e *delicadeza de gosto* (apresentada no ensaio *Of delicacy of taste and passion*), analisaremos as seguintes questões presentes na obra de Hume: 1) a influência de autores clássicos (como Aristóteles, Horácio e Cícero) na relação que o filósofo escocês estabelece entre as artes e as paixões. 2) em que medida o gosto pode ser tomado como um meio de controle das paixões e de aperfeiçoamento das faculdades humanas; 3) como os poetas, os filósofos, os escritores e os oradores

podem moldar os seus respectivos argumentos a partir das paixões que desejam despertar em seu público; 4) até que ponto a concepção de gosto de Hume o aproxima do neoclassicismo de Shaftesbury e de Harris e o afasta do modo como alguns dos seus mais célebres contemporâneos compreenderam esse mesmo tema, tais como Lord Kames, Adam Smith e Edmund Burke. *Bibliografia fundamental* para esse terceiro ano: o *Tratado da natureza humana* (sobretudo Livros II e III), a *Investigação sobre os princípios da moral* e os seguintes ensaios: *Of the delicacy of taste and passion*, *Of eloquence*, *Of the dignity or meanness of human nature*, *Of the rise and progress of the arts and sciences*, *Of simplicity and refinement in writing*, *Of tragedy*, *Of Standard of taste*, *Of refinement in the arts*, *Of essay-writing* e *Of moral prejudices*.

VI. Bibliografia básica

a) Obras de Shaftesbury

SHAFTESBURY (Anthony Ashley Cooper), *Characteristicks of men, manners, opinions, times*. Editado, em dois volumes, por Philip Ayres. Oxford, Clarendon Press, 1999, Vol. 1 e 2 (Vol.1: *Soliloquy or advice to an author*, *Sensus communis: an essay on the freedom of wit and humor*, *A letter concerning enthusiasm*, *An Inquiry concerning virtue or merit*. Vol.2: *The moralists*, *Miscellaneous reflections*).

_____ *Shaftesbury—Standard Edition*. Editado por W. Benda, W. Lottes, F. A. Uehlein e E. Wolff. Frommann-Holzboog, Stuttgart, 2001, Aesthetics, I, 5. Neste volume estão contidas as seguintes obras: *A letter concerning design*, *The Judgement of Hercules* (versões francesa e inglesa), *Plasticks, or the original, power and progress of the designatory art*, além de cartas e outros textos encontrados em meio aos manuscritos de Shaftesbury.

b) Obras de James Harris

HARRIS, J. *The works of James Harris with an account of his life and character, by his son the Earl of Malmesbury*: Bristol, Thoemmes Press, 2003, Vol. 1 e 2. (Vol. 1: *Three treatises*: 1. *A dialogue concerning art*, 2. *A discourse on music, painting, and poetry*, 3. *Concerning happiness e Hermes; or A philosophical inquiry concerning universal grammar*. Vol. 2: *Philosophical arrangements e Philological inquiries*).

c) Obras de David Hume

HUME, D. *Essays moral, political and literary*. Editado por Eugene F. Miller: Indianápolis, Liberty Fund, 1985.

_____ *Ensaaios morais, políticos e literários (uma seleção)*. Tradução de Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta. Ainda no prelo.

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

_____ *Diálogos sobre a religião natural*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques: São Paulo, Martins Fontes, 1992.

_____ *An inquiry concerning human understanding*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

_____ *An enquiry concerning the principles of morals*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

d) Outros autores

ADDISON, J. e STEELE, R. *The spectator*. Editado por G. Smith. Londres: Everyman's Library, 1967, Vol. 1-4.

ARISTÓTELES *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

_____ *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Jr., Paulo F. Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Casa da Moeda, 1998.

BURKE, E. VER.

CÍCERO *Oeuvres complètes de Cicéron*. Paris: Garnier, primeira edição de 1867.

DIDEROT, D. *Oeuvres esthétiques*. Paris: Garnier, 1968.

DUBOS, J-B. *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. Paris : Pissot, 1970, Vol.1-3.

GERARD, A. *An essay on taste* (1759). Reprodução fac-similar da terceira edição de 1780. Nova York: Scholar's facsimile and reprints Delamar, 1978

HORÁCIO *A arte poética de Horácio / Ars Poetica – Epistula ad Pisones*. Edição bilíngüe. Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Editora Musa, 1993.

HUTCHESON, F. *An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue* (1726). Hildesheim: Georg Olms, 1990.

LOCKE, J. *An essay concerning human understanding*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

LONGINO *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LORD KAMES (Henry Home) *Elements of criticism*. Honolulu: University Press of Pacific, 2002.

SMITH, A. *Essays on philosophical subjects*. Indianápolis: Liberty Fund, 1985.

_____ *Teoria dos sentimentos morais*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

e) Comentários e estudos

ARENS, H. *James Harris, an Aristotelian of the 18th century*. In: *Aristotle's theory of language and its tradition*. Amsterdã/ Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 1984.

BARRELL, J. *The political theory of painting from Reynolds to Hazlitt*. New Haven & Londres, Yale University Press, 1986.

BROADIE, A. *The scottish enlightenment*. Edimburgo, 2001.

BRUGÈRE, F. *Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 1999.

BAXANDALL, M. *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture*. Paris : Seuil, 1989.

BRUNET, O. *Philosophie et esthétique chez David Hume*. Paris : A-G. Nizet, 1965.

CASSIRER, E. *A filosofia do iluminismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

_____ *A filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DELEUZE, G. *Empirismo e subjetividade*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2001.

DOBRÁNSKY, E. *No tear de Palas: Imaginação e gênio no século XVIII – uma introdução*. Campinas: Papyrus, 1992.

GOMBRICH, E. *Moment and movement in art*. In: *The image and the eye*. Londres: Pahidon, 1982.

HIPPLE, J. W. *The beautiful, the sublime & the picturesque in Eighteenth-century british aesthetic theory*. Carbondale: The Southern Illinois University Press, 1957.

JAFFRO, L. *Éthique de la communication et art d'écrire – Shaftesbury et les Lumières anglaises*. Paris : PUF, 1998.

_____ (Org.) *Le sens moral – une histoire de la philosophie morale de Locke à Kant*. Paris: PUF, 2000.

JONES, P. *Hume's sentiments – their ciceronian and french context*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1982.

LARTHOMAS, J.P. *De Shaftesbury a Kant*. Paris: Didier Érudition, 1985.

LEBRUN, G. *A filosofia e a sua historia*. Organização de C.A. Ribeiro de Moura, Maria Lúcia Cacciola e Mata Kawano. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

MALHERBE, M. *Un roman philosophique*. In : *Hume, Système sceptique et autres systèmes*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

MICHAUD, Y. *Hume et la fin de la philosophie*. Paris : Quadrige/ PUF, 1983.

MARQUES, J.O.A. *A crítica de Hume ao argumento do desígnio*. In: *Dois Pontos Vol.1*, 2. São Carlos e Curitiba: Publicação dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e de São Carlos, 2005.

PAKNADEL, F. *Shaftesbury's illustrations of Characteristicks*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1974, pp.290-312.

PANOFSKY, E. *Idéia: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
_____ *Hercule à la croisée de chemins et d'autres matériaux figuratifs de l'antiquité dans l'art plus récent*. Tradução de D. Cohn. Paris : Flammarion, 1999.

PIMENTA, P.P.G. *A linguagem das formas: Shaftesbury e as artes do desenho*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia – USP, São Paulo, 2002.

POTKAY, A. *The fate of eloquence in the age of Hume*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1994.

PRICE, J.V. *The ironic Hume*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

PROBYN, C.T. *The sociable humanist – the life and works of James Harris (1709 – 1780)*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

RIVERS, I. *Reason, grace and sentiment. A study of the language of religion and ethics in England, 1660 – 1780*. Cambridge: CUP, 2000.

SERTOLI, G. *Il gusto nell'Inghilterra Del Settecento*. In: *Il gusto. Storia di una idea estetica*. Palermo: Aesthetica, 2000.

SUZUKI, M. *Quem ri por último, ri melhor – humor, riso e sátira no “século da crítica”*. In: *Revista Terceira Margem 10*. Rio de Janeiro: Revista da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

VENTURI, L. *Storia della critica d'arte*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1967.

VOITTE, R. *The Third Earl of Shaftesbury (1671- 1713)*. Baton Rouge e Londres: Louisiana University Press, 1984.

WELLEK, R. *História da crítica moderna*. São Paulo: Herder, 1972.

WESSELY, A. *The knowledge of an early eighteenth-century connoisseur: Shaftesbury and the fine arts*. In: *Acta Hist. Art. Hung. Tomus 41*, Budapeste, 1999-2000, pp.279-309.

WIMSATT, W.K. e BROOKS, C. *Crítica literária: uma breve história*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1971.

WIND, E. *Hume and the heroic portrait – studies in Eighteenth-Century imagery*. Oxford: Clarendon Press, 1986.

WOOD, C-G. *Jonathan Richardson – art theorist of the English Enlightenment*. New Haven & Londres: Yale University Press, 2000.